6.

„SOME FACTUAL OBSERVATIONS ABOUT VARNISHES AND GLAZES"*

Acest titlu — care tradus ar fi: „Câteva observații faptice cu privire la *vernis*-uri și *velature*" — este acela pe care Neil Mac Laren și Anthony Werner l-au dat unui articol de-al lor apărut în „Burlington Magazine", numărul din iulie 1950, titlu pe care noi îl reluăm cu bunăștiință, dat fiind faptul că articolul mai sus pomenit este conceput, construit și scris în disperata tentativă de a combate un articol anterior de-al nostru, publicat în aceeași revistă (din iulie 1949) cu titlul: *The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes.* Nu dramatizăm spunând: „în disperata tentativă", pentru că în realitate nu se discută în acel articol atât asupra unei plauzibile diversități de opinii cu privire la același argument (ceea ce, în absența oricărui precedent polemic între persoanele în cauză, ar fi favorizat o expunere mult mai precaută și loială), cât se ia apărarea, *in articulo mortis*, nefericitelor „curățări" de la National Gallery din Londra, care se menținuseră până atunci la înălțimea unor principii apodictice, dar cărora articolul nostru le dădea o lovitură mortală. Astfel se explică tonul, inexplicabil altminteri, al acelui articol care are pretenția să infirme, dintr-o

* în „Bollettino dell'Instituto Centrale del Restauro", 3–4/1950, p. 9–29.

singură lovitură, Estetica și Logica, arogându-și siguranța încrezătoare a Revelației pe baza unor texte istorice interpretate și reduse *ad libitum;* folosind argumente critice pe cât de imprudente pe atât de inconsistente, imediat combătute de noi într-o scrisoare către „Burlington", publicată în numărul din octombrie 1950. Dacă acum revenim asupra argumentului cu o altă amploare, este pentru a documenta, pas cu pas, într-un mod exhaustiv, minuțios chiar, inconsistența criticilor ce ne-au fost aduse, lipsa fundamentării atât estetice cât și istorice a tezei căreia noi ne opunem, interpretările tendențioase ale textelor la care pomenitele articole fac referire, când nu se limitează pur și simplu la presupuneri.

În domeniul curățării picturilor, tezele opuse se reduc în aparență la empirismele enunțate de *necesitatea* unei curățări totale sau de *oportunitatea* unei curățări parțiale. Fără îndoială reducerea conflictului la acești termeni empirici convine susținătorilor tezei curățării totale, care se autoconsideră „științifici", dar pretind să limiteze contrastul în sine la sfera *gustului personal.* Așa încât reducerea conflictului la acești termeni rudimentari, simpliști tinde nu numai să *estompeze*, ci de-a dreptul să *ascundă* premisele teoretice ale problemei; acestea există însă în pofida acestor empirici care, menținând tăcerea asupra principalei premise a silogismului, consideră că în acest mod i-au suprimat și necesitatea logică și pretind să o treacă cu vederea. Dar entimema pe care ei o cauzează se transformă astfel, nici mai mult, nici mai puțin, în binecunoscutul sofism al „presupusului fals".

Este evident că orice fel de intervenție în raport cu opera de artă picturală nu poate eluda faptul că respectiva *pictură* este artă și, ca atare, se prezintă sub două aspecte fundamentale, ineludabile și inseparabile: de *operă de artă* și de *fapt istoric;* ceea ce înseamnă că materialitatea sa fizică este exclusiv vehicul — și nici nu trebuie să vedem în ea altceva — prin care o imagine

s-a revelat într-un moment istoric și s-a fixat într-un monument al spiritualității umane. Deoarece premisa de mai sus nu poate fi negată, decât cu prețul negării esenței înseși a restaurării ca intervenție asupra operei de artă, decurge că orice intervenție de această factură nu poate face abstracție de faptul că pictura de restaurat este o operă de artă; de unde și concluzia finală că *niciodată* nu trebuie să separăm latura practică a intervenției de restaurare de considerațiile estetice și istorice pe care le implică opera. Chiar și acolo unde este vorba — să nu spunem chiar de intervenția asupra aspectului picturii, ci doar asupra suportului său — de o manieră care să nu influențeze *deloc* aprecierea estetică a picturii și această intervenție, care s-ar putea crede că deoarece privește exclusiv conservarea materiei este legată numai de această problemă practică caracteristică, va trebui să țină totuși cont de *latura istorică* a operei de artă ca monument istoric și să evite la maximum acele modificări *substanțiale* pe care doar acea *salus publica*, în cazul acesta salvarea operei, o va putea justifica ca *suprema lex;* trebuie însă să se înțeleagă că în potențialul conflict dintre factorul estetic și factorul istoric totdeauna va trebui să triumfe cel prin care opera este artă, adică factorul estetic.

Acestea fiind spuse — lucruri asupra cărora noi insistăm de mult — va rezulta limpede că a pretinde să discuți despre restaurare, manifestând dezinteres față de *aesthetic aspects of the subject*, cum ar dori autorii noștri, înseamnă a te situa în afara artei și a istoriei.

Ei continuă însă să se mențină dincolo de acest „câmp minat" al artei și al istoriei și atunci când par a profera principiul cel mai evident și indiscutabil: „Este suficient să menționăm că rămâne de la sine înțeles, dincolo de orice fel de discuție, că scopul celui care trebuie să se ocupe de conservarea și restaurarea picturilor este să le prezinte cât mai aproape posibil de starea în care artistul dorea ca ele să fie văzute". Pare evident

un truism inconfundabil, dar de fapt este pretenția cea mai subversivă ce poate fi emisă în domeniul picturii. Nici un conservator, nici un restaurator nu poate pretinde așa ceva tocmai pentru că nu e decât o *pretenție*, o pretenție nedemonstrabilă, aceea de a putea accede la un presupus aspect originar, a cărui singură dovadă valabilă ar fi constituit-o opera *atunci când a fost împlinită*, adică făcându-se abstracție de trecerea timpului; practic un nonsens istoric. Dar tocmai către o atare finalitate oarbă tinde *curățarea integrală*, tratând opera de artă ca și cum s-ar situa în afara artei și a istoriei, ca și cum ar putea fi reversibilă în timp: o bucată de materie oxidată căreia i se poate reda luciul și puritatea fizică inițială. Din acest motiv, conceptul de *patină*, departe de a constitui o fabulație romantică, s-a decantat treptat într-o formă care are în vedere respectarea criteriilor artei și ale istoriei, astfel încât să constituie un instrument prețios pentru a desemna fie trecerea timpului peste pictură — ale cărei efecte ar fi putut foarte bine să fie prevăzute de artist — fie acel nou echilibru la care ajung materialele picturii prin estomparea prospețimii inițiale. Deja de la apariția sa, în Italia, conceptul de patină se configura în acest sens, iar citatul pe care l-am reprodus din *Vocabolario* lui Baldinucci o demonstrează cu prisosință. Dincolo de constatarea amprentei timpului asupra operei, din definiția lui Baldinucci[1] reiese și valoarea estetică a patinei; dar mai trebuie să subliniem că și în Antichitate, deși nu se ajunsese la un concept atât de cuprinzător, prefigurarea acestuia rezulta chiar din practici proprii operei de artă.

[1] *Vocabolario toscano*, op. cit.: *„Voce usata da' Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce"* („Noțiune folosită de pictori, numită altminteri și piele, fiind acea generală adumbrire pe care timpul o face să apară pe picturi și care uneori le favorizează.").

În acest sens putem identifica, atât în *ganosis*, cât și în tehnica *atramentum*[1], o finalitate estetică similară celei care postulează conservarea patinei; adică dorința de a atenua evidența materiei pentru a pune în valoare ceea ce am denumi „imaterialitatea" imaginii. Prin *ganosis* se atenua „nuditatea" marmurei și a bronzului cu ajutorul diverselor preparate, în timp ce lustruitul avea ca scop „surdinizarea" materiei, făcând-o să apară transparentă și imaterială. Prin *atramentum* pe care Pliniu îl atribuie lui Apelles, intenția de atenuare a vivacității excesive a culorilor pentru a le aduce la un echilibru armonic — anticipare a ceea ce se întâmplă în urma trecerii timpului — rezultă fără echivoc din cuvintele: *„ne claritas colorum aciem offenderet"*... Identitatea de scop, în *ganosis* cât și în *atramentum*, demonstrează cum, încă din Antichitatea clasică, rolul pe care i-l recunoaștem astăzi patinei nu se limitează exclusiv la plastică (sculptură). În consecință constituie un neadevăr atât din punct de vedere etimologic, cât și istoric, afirmația că patina ar fi un concept apărut exclusiv pentru plastică (sculptură) — cum ar dori Mac Laren și Werner. Este o dovadă de critică istorică superficială negarea folosirii patinării bronzului amintită de Vasari — cu siguranță ca reflex al unor texte clasice[2] — în vederea aceleiași finalități estetice pe care o recunoaștem astăzi conservării patinei.

Continuând cu analiza celor trei termeni: patină, *vernis*, *velatura*, autorii mai sus pomeniți dau o definiție pentru *vernis* care, chiar raportată la folosirea modernă, este inexactă și chiar de la început se dovedește tendențioasă. *Vernis*-ul nu este neapărat o soluție obținută dintr-o rășină și un solvent organic. *Vernis*-ul este doar un te-

[1] Pentru *ganosis* v. VITRUVIU, 793 și PLINIU, XXXV, 40, iar pentru *atramentum*, PLINIU XXXV, 36, Vezi L. BORRELLI, în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 2/1950, p. 55—57; (vezi și glosarul ediției de față — *n. red.*)

[2] VASARI—MILANESI, *Trattato della Scultura*, *op. cit.*, vol. I, p. 163; PLINIU, XXXIV, 9.

gument fluid; sfera semantică a *vernis*-ului nu presupune cu necesitate nici măcar transparența. Iar dacă, în practica italiană, în privința etimologiei, denumirea provine din transformarea grecescului βερουίχη[1], care pare să fi desemnat numele uzual al chihlimbarului și al derivatelor sale din Antichitatea târzie și până în Evul Mediu matur, — cum vom demonstra în continuare — epitetul de *fluid* adăugat în textele vechi substantivului *vernis*, se explică nu atât ca desemnare constantă a unui anume tip de *vernis*, cât ca distincție între *vernis*-ul ca rășină uscată și *vernis*-ul soluție.

Pentru definirea *glacis*-urilor (în sensul de *velatura*, în engleză: *glaze*) autorii mai sus pomeniți fac referire la R. De Piles și citează *ad-hoc* un pasaj privitor la *glacis* și la verbul *glacer*, extras din *Elemens* din 1766[2]. Aici trebuie să opunem o primă și fundamentală rezervă. Dacă în folosirea actuală, există tendința de a conferi o totală echivalență între *glacis* și *velatura*, inițial cele două cuvinte nu acopereau aceeași arie semantică, lucru evident din semnificația originară pe care, independent de transformarea semantică, verbele *glacer* și *velare* o păstrează încă în limbile respective. Prin verbul *glacer* se indică fenomenul fizic caracteristic unui lichid de a îngheța ră-

[1] Cf. C.L. EASTLAKE, *Materials for a history of oil painting*. Londra, 1847—1849, p. 229, unde se reproduce informația că Eustathius (sec. XII) în Comentariul la Homer spune că grecii din epoca sa denumea chihlimbarul *veronico* (βερουίχη) și acest cuvânt face carieră până la *Mappae Clavicula* (sec. XII) în care apare la genitiv, deja transformat în *verenicis*. Ulterior, *sandaracul*, ca prim înlocuitor al chihlimbarului, devine prin autonomasie *vernis*.

[2] R. DE PILES, *Elemens de la Peinture pratique*, Paris, 1766, p. 117. De notat că este vorba de ediția revăzută și nu se știe cât de adăugită de către Jombert. Eastlake (*Materials ... op. cit.*, vol. I, p. 433) se referă la ediția originală din 1684, considerată, încă de pe vremea lui, ca fiind extrem de rară, iar astăzi de negăsit, chiar la Biblioteca Națională din Paris. Titlul, după Jombert care o citează în final la *Preface* al ediției *Cours* din 1766 era *Premiers elemens de la Peinture Pratique*. Jombert anunța tocmai că dorește să o reediteze.

mânând transparent și lucitor; verbul *velare* indică o ocultare parțială. Nu se poate determina cu precizie când anume, în franceză și în italiană, verbele respective au început să desemneze metaforic o tehnică anume și implicit un efect obținut în practica picturii. Însă este sigur că termenul *glacis*, în franceza veche, era un termen care desemna o noțiune de arhitectură militară și numai în această accepție specifică este înregistrat de Félibien încă în cea de a II-a ediție a lucrării *Principes*[1], din 1690. Termenul nu este înregistrat nici în micul dicționar *Termes de Peinture* al lui De Piles de la sfîrșitul volumului din 1677, *Conversation sur la Connaissance de la Peinture*. Toate acestea denotă că, deși practicarea *glacer*-ului era binecunoscută în atelierele pictorilor, nu fusese încă divulgată și nici enunțată în termeni specifici, exacți. În acest sens, dacă adoptarea substantivului *glacis* datează din *Settecento*, se poate, în schimb, recupera anterior verbul *glacer*, folosit în treacăt, în două texte. Cel mai vechi pare a fi *Recueil des essaies des Merveilles di Pierre Lebrun* (1635)[2] care, la paragraful 19, se exprima în modul următor:

„*L'adoucissement se fait par une si douce liaison des couleurs qu'elle se perde quasi l'une dans l'autre,* glace, *c'est mettre les derniers adoucissements et la couche dernière delicate qui donne l'esclat avec le blanc glacé ou pourpre glacé, verd glace, jaune glacé, etc.*"

[1] ANDRÉ FELIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, etc.*, Paris, 1690. La sfârșitul volumului se află un *Dictionnaire des termes propres à la Architecture et aux autres arts;* la articolul *Glacis de la contrescarpe* se face trimitere la *Esplanade* care este explicat ca *Parapet de chemin ouvert*. În *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Française* al lui Godefroy (Paris, 1898, vol. IX, p. 701), *glacis* este dat numai ca termen militar: „contraescarpă lină".

[2] Cf. M. P. MERRIFIELD, *Original Treatrises*, Londra, 1849, p. 777.

Cel de al doilea fragment citat provine din *Remarques* ale lui De Piles, anexate traducerii lucrării lui Dufresnoy *De Arte Graphica*, din 1673[1]:

„*C'est par cette raison que les couleurs glacées ont une vivacité qui ne peut jamais être imiteé par les couleurs les plus nives et les plus brillantes... tant il est vray que le blanc et les autres* couleurs fières, *dont on peint d'abord ce que l'on veut* glacer, *en font comme la vie et l'éclat.*"

Din citatele extrase aici rezultă limpede că *glacer* era o practică de atelier, care încă nu fusese teoretizată, ci abia începea să fie menționată și justificată; ca urmărea obținerea unei maxime străluciri a timbrului prin suprapunerea unui strat transparent.

Și astfel, doar ulterior cuvântul *glacis*, de la înțelesul de pantă sau înclinație ușoară în cadrul unei fortificații, a devenit un derivat al verbului *glacer* și a fost teoretizat de De Piles însuși în *Elemens* din 1776 prin citatul pe care-l reproduc Mac Laren și Werner și care este următorul:

„*Une couleur glacée n'est autre chose qu'une couleur transparente au travers de laquelle on peut voir le fond sur lequell elle est couchée. On glace sur les bruns pour leur donner plus de force, et sur les couleurs claires et blanches pour les rendre très vives et éclatantes.*"

În citatul mai sus reprodus, De Piles, care evita să prescrie rețete concrete, explică metoda și tehnica utilizării *glacis*-urilor. Însă *Elemens* a fost scrisă ca o completare la tratatul *Cours* — de un ton mai elevat — al aceluiași De Piles, apărut în 1708[2], iar aici unde pictura nu mai este explicată sub aspect practic, ci *par principes*, adică

[1] De notat că, în *De Arte Graphica* a lui Dufresnoy nu există rețete, dar De Piles, traducând-o, adaugă *Remarques* care se presupune că ar fi reprezentat nucleul inițial al tratatelor succesive. Ediția citată de noi este cea de-a II-a, 1673, la p. 217.

[2] R. DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Estienne, Paris, 1708, p. 338–339. Cursul a fost retipărit de către Jombert în 1776, care nu a modificat fragmentul pe care l-am reprodus (p. 266–267).

se teoretizează, în citatul referitor la *glacis*-uri apare un element care nu este doar empiric-tehnic, ci, din punct de vedere estetic, este chiar finalitatea *glacis*-ului: determinarea *armoniei generale,* echilibrul distribuţiei cromatice a picturii. Iată textul:

„Avant que de quitter cet article qui regarde l'harmonie dans le coloris, je dirai que les glacis sont un très puissant moyen pour arriver à cette suavité de couleurs si nécessaire pour l'expression du vrai...

Je dirai encore pour instruire les amateurs de Peinture qui n'ont point de pratique en cet art, que les glacis se font avec des couleurs transparentes ou diaphanes, et qui par consequent ont peu de corps, lesquelles se passent en frottant legèrement avec une brosse sur un ouvrage peint de couleurs plus claires que celles qu'on fait passer par dessus, pour leur donner une suavité qui les mette en harmonie avec d'autres qui leur sont voisines."

Din lectura citatului din De Piles se poate presupune că între timp, pe plan pur tehnic, practica *glacer*-ului francez s-ar fi intersectat cu cea de *velatura* italiană.

De fapt în italiană, cuvîntul *velatura* are o poveste asemănătoare celei a *glacis*-ului francez. Doar punctul de plecare este diferit: prin francezul *glacer* se definea o transparenţă aproape cristalină, prin italianul *velare* se indica, în schimb, invers, atenuarea timbrului culorii. În practica de atelier cuvântul *velare* este folosit, în primul rând, ori de câte ori trebuie acoperită o culoare cu o alta. Prin exemplul lui Vasari care leagă verbul *velare* de procedura, încă bizantină, a preparaţiei, *in verde*, acoperită apoi de culorile pentru carnaţie, se dezvăluie foarte puţin semnificaţia specifică pe care verbul o va dobândi şi care poate să fi fost folosit pentru prima dată în accepţia care acordă o deosebită atenţie transpa-

renţei — abia în Armenini[1], aşa cum deja am subliniat. Deci punctul de contact dintre francezul *glacer* şi italianul *velare* este transparenţa pe care, într-o primă etapă, francezii au practicat-o pentru a purifica timbrul culorii iar italienii pentru a-l atenua. Dar nuanţele semantice ale celor două limbi nu exclud de loc ca francezii să înţeleagă prin *glacis*, pe lângă menţinerea timbrului pur al culorii fără amestecuri, şi atenuarea virulenţei lor. Expresia deja reprodusă în De Piles — *couleurs fières* — este lămuritoare în acest sens. Iar italienii urmăreau acelaşi efect de a păstra prospeţimea timbrului, fără a lăsa culori prea tari şi ţipătoare. Si astfel, atunci când găsim prima menţionare explicită de *velatura* în vocabularul lui Baldinucci (1681)[2], operaţia de *velare* este descrisă în raport cu efectul plăcut pe care-l produce, adică dintr-o perspectivă mai mult estetică decât tehnică.

Istoria paralelă a celor două cuvinte confirmă aserţiunea noastră că *velatura* a constituit în primul rând o practică de *atelier*, un *expedient* pentru a obţine anumite efecte şi un remediu pentru a ascunde defecte, evitându-se cu ajutorul ei excesiva împăstare a lucrării. Chiar şi în cele mai târzii manuale franceze şi italiene nu se ascunde superioritatea şi virtuozitatea picturii *a corpo, à pleine pâte* (în plină pastă) faţă de „pre-

---

[1] VASARI—MILANESI, *Trattato della Scultura, op. cit.*, vol. II, p. 276. Viaţa lui Parri Spinelli: *„Fu egli il primo che nel lavorare in fresco lasciasse di fare di verdaccio sotto le carni, per poi con rossetti di color carne, e chiaro scuri a uso di acquerelli,* velarle *siccome aveva fatto Giotto e gli altri vecchi pittori*" („El a fost primul care, lucrând în frescă, a practicat «*verdaccio*» sub «*carne*», pentru ca apoi, cu roşurile pentru carnaţie şi clarobscurul puse în culori de apă să le «învăluie», aşa cum procedaseră Giotto şi ceilalţi pictori din vechime"); G. B. ARMENINI, *Dei veri precetti della pittura* (1587), Pisa, 1823, p. 140: *„Ma nelle bozze dei panni che sono* de velarsi"... („Dar în eboşele drapajelor care trebuie «învăluite»...") şi p. 141: *„ma ritorno ai panni che* a velare *si usano...*" („dar revin la drapajele care se obişnuieşte a le «învălui»...") cu toate explicaţiile tehnice care urmează.

[2] Vezi p. 129 în prezenta ediţie *(n. red.)*

paratele" nesănătoase ale *velature*-lor și *glacis*-urilor. În virtutea existenței unei istorii atât de controlabile și bilaterale este pur și simplu hazardată perseverența cu care Mac Laren și Werner afirmă că practica *velatura* sau *glacer* era perfect cunoscută și teoretizată „*by Pliny in the Lucca Ms. of the eight century, and in many other manuscripts prior to the sixteenth century*". Cei doi ar fi trebuit să indice măcar citatele respective, ceea ce însă nici nu le-a trecut prin gând; să precizeze în ce cuvinte anume cred ei că pot identifica noțiunile de *glacis* și *velatura*. În Pliniu nu există nici un citat de acest fel, doar dacă nu dorim să identificăm *velatura* în textul reprodus de noi referitor la *atramentum*. Dar în acel pasaj nu este vorba despre o *velatura* locală, ci de *vernisarea* de ansamblu, suprapusă întregii picturi. După cum am spus, această finalitate este asimilabilă mai degrabă finalității patinei decât practicii *velature*-lor și, oricum, luând în considerație toate aspectele, tehnica nu era aceeași. De altfel, Pliniu însuși adaugă că nimănui altcuiva după Apelles nu i-a reușit. Într-un alt pasaj din Pliniu, privitor la *purpurissum*, aflăm despre o tehnică de suprapunere a două culori pentru a obține *miniu* și *purpură*. Deși tipul de procedură ar putea să evoce *velatura* nu este vorba despre o *velatura* transparentă, ci de obținerea unei culori noi, compacte. În ceea ce privește Manuscrisul din Lucca[1], acolo nu este vorba despre nimic altceva

[1] Culegerea, cuprinzând diferite rețete, cunoscută sub numele de *Manoscritto lucchese*, a fost tipărită de L. A. MURATORI în *Antiquitates Italicae Medii Aevii Aretii*, 1774, tom. IV, p. 674–722. Se găsește la Biblioteca Capitolare din Lucca, unde o studiase și Mabillon care o atribuise epocii lui Carol cel Mare. După cum s-a spus, este un rețetar care acordă o deosebită atenție vopsirii pieilor, auririi metalelor etc.; referitor la pictură, se menționează doar rețeta de *vernis*: „*De lucide ad lucidas, Super colores quale fieri debet*", în care sunt pomenite, nici mai mult nici mai puțin decât 12 ingrediente. A fost publicată de EASTLAKE (*Materials*, *op. cit.*, vol. I, p. 230); reapare, de altfel, și în *Mappae Clavicula*. Cealaltă rețetă pomenită în text și care, de altfel, nu are nici un fel de legătură cu *velatura*, se referă

decât despre o rețetă de *vernis*, o rețetă pentru a face cositorul să pară aur, nimic referitor la *velatura*. Dimpotrivă, pentru *velatura*, natura specifică — de abilitate, de găselniță practică și remediu secret — e indicată prin faptul că asupra ei *se păstrează tăcerea* în toate tratatele mai vechi, fiind clar elucidată, de pildă, în vocea adăugată de Robin la *Dictionnaire* al lui Watelet (1790)[1]: „*Le glacis este un moyen efficace de perfection pour l'art et un remède aux défauts échappés dans la première couche*".

Sensul acestui pasaj coincide perfect cu asertiunile noastre anterioare și nu mai are nevoie de comentarii; ni se pare însă că are nevoie de foarte multe comentarii extraordinara nonșalanță afișată de autorii noștri în privința rezistenței porțiunilor „*velate*" și „*glacées*" ale picturilor: „*Pictures have been cleaned and restored from the earliest times and judging by the records preserved in some cases, it is obvious that most old pictures must have been frequently cleaned throughout their life... It is not generally contested that body colour can, except in rare cases, be cleaned with safety. As Professor Brandi's article shows, the main objections to complete cleaning are based on the fear that part of the artist's intention in the form of patina, glaze* (=glacis, velatura) *or varnish may be removed or damaged in the cleaning process. The fear, however, arises from an incomplete understanding of the solubility of surface varnishes and glazes.*"

Ar fi așadar vorba despre temeri excesive și iraționale. Însă nu numai noi avem aceste temeri

la imitarea aurului cu ajutorul cositorului, *De tictio pelalorum*, care, după cum vom arăta, face trimitere la *Pictura translucidă* a lui Teofil. Pasajul din Pliniu este cel citat de L. BORRELLI, în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" 2/1950, p. 55.

[1] WATELET și LEVESQUE, *Dictionnaire des Arts de Peinture*, Prault, Paris, 1792, vol. II, p. 422–429 (Watelet, de la Academia Franceză, a lăsat, în 1786, dicționarul neterminat; acesta a fost publicat de Levesque, de la Academia de Inscripții și Litere, *agrégé* la Academia de Bele Arte din Petersburg, incluzând articolele lui Watelet.

care nu datează de ieri, de azi. Să urmărim iată, în continuare, spusele lui Watelet (Robin):

„A ce propos, il n'est pas inutile d'observer que les gens ignorans dans la pratique de peindre et que se melent de néttoyer les tableaux, ne savent presque jamais distinguer les parties glacées de celles qui ne le sont pas: d'où il arrive que, voulant enlever tout ce qui leur paroit crasse et saleté dans certains endroits, ils parviennent aussi á tout ôter jusqu'á la première couche exclusivement, qui alors leur paroit être le vrai ton du tableau"[1].

Se reconfirmă deci că în secolul al XVIII-lea, în Franța, se cunoștea foarte bine cât de delicate erau *glacis*-urile și *velature*-le și că suficiența restauratorilor din zilele noastre nu e cu nimic mai prejos de suficiența restauratorilor din trecut. În schimb, autorii noștri ne reproșează faptul de a nu fi demonstrat că *velatura* este foarte delicată și expusă atacului solvenților. Trebuie notată viclenia facilă a raționamentului. Nici măcar o clipă Mac Laren și Werner nu-l informează pe cititor că nu se cunoaște nimic despre modul în care se executau efectiv *velature*-le și *glacis*-urile, măcar până în secolul al XVIII-lea, însă fideli sofismului „presupusului fals", ei consideră ca deja demonstrat ceea ce trebuia de fapt demonstrat; că ar fi existat deci o practică univocă și constantă prin care se executa *velatura* și că *„the bulk of evidence in the historical text goes to show that the medium used for glazing before the eighteenth century was either oil alone or oil mixed with a small quantity of varnish"*. Nu încape nici o îndoială că dintre toate afirmațiile conținute de articol, aceasta este cea mai periculoasă. De fapt, cei doi n-au reușit să prezinte cum trebuia nici un text privitor la modul aplicării de *glacis*-uri sau de *velature* cert anterior secolului al XVIII-lea. Atunci de ce fac această afirmație? Pentru că se știe că „îmbătrânind", uleiul de in dobândește o rezistență deosebită

[1] *Ibid.*; de asemenea și în Tom III, p. 594, la articolul *nettoyer*.

și de aceea se poate presupune că *velature*-le făcute în ulei n-ar trebui să poată fi ușor înlăturate cu solvenți de tărie medie, cum sunt cei folosiți la National Gallery. Aceasta este restricția logică ce conduce la o afirmație atât de gratuită. Și tot pe baza aceleiași pretenții, autorii critică analiza chimică efectuată de Dr. Liberti *vernis*-ului colorat al polipticului *San Terenzio* de la Pesaro, datorat lui Bellini, deoarece nu s-ar fi ținut cont de prezența uleiului de in *(sic)*, ca și cum ar fi fost aproape indispensabil ca Bellini să fi folosit un *vernis* sau o *velatura* în ulei. Mac Laren și Werner nici nu se gândesc măcar să presupună că într-un mod s-ar fi executat o *velatura* în pictura în ulei și într-un alt mod în pictura în tempera. Conform opiniei lor, atunci când toți pictorii pictau încă în tempera, ar fi trebuit să folosească *velatura* exclusiv cu ulei sau cu ulei amestecat cu o rășină dură! Cu toate că, pe deasupra, probabil cel mai vechi text care explică modalitatea de a executa *velatura*, *Elemens* al lui De Piles, din 1766, pe care înșiși autorii noștri l-au citat, distinge limpede între modalitatea și substanțele destinate executării unui *glacis* în pictura în ulei și cele pentru pictura în tempera[1].

Fără a se lăsa asaltați de îndoieli incomode, autorii noștri se plasează în postura de a preciza — dat fiind că au admis prezența *vernis*-urilor în presupusa practică a *velature*-lor, anterioară secolului al XVIII-lea — și alcătuirea vechilor *vernis*-uri; și aceasta tot în intenția nemărturisită de a încerca să demonstreze că era vorba de *vernis*-uri atât de rezistente, încât nici unul dintre solvenții moderni nu le-ar fi putut îndepărta. Lucru pe care noi nu-l contestăm la modul absolut, pentru *vernis*-uri, ci ca tip de orientare metodologică. Noi nu afirmăm că orice *velatura* este extrem de delicată, ci pornim de la faptul

[1] Cf. *op. cit.*, *De la Manière de glacer les couleurs à l'huile*, p. 117–119, *Manière de glacer les couleurs en détrempe*, p. 239; la p. 229 se dă rețeta pentru liantul de folosit la tempera, făcut din *„rognures de gants blancs et raclures de parchemin"*.

că *velatura* era o tehnică care apare în lumina conștiinței istorice doar foarte târziu, când deja trecuseră cinci secole fundamentale de practică în pictura europeană. În al doilea rând, chiar dacă ne-am putea raporta la un text al lui Pliniu sau al lui Heraclius, ar constitui totuși o presupunere nejustificată să considerăm că toți pictorii ar fi trebuit s-o aplice în aceeași manieră, așa cum s-ar repeta frazele canonice ale Consacrării. Această premisă ar fi deci suficientă pentru a demola toate pretinsele marje de siguranță invocate de Mac Laren și Werner pentru actualii solvenți. Arbitrariul acestei presupuneri comode este agravat atunci când se știe că nu se poate invoca nici măcar un singur text vechi și univoc cu privire la *velatura*, știindu-se clar că fiecare artist o realiza în maniera sa proprie și a continuat să o realizeze în acest fel până în zilele noastre. Pe de altă parte, tot în legătură cu această practică *neomogenă, variabilă de la caz la caz*, constatăm că nu poate oferi nici o siguranță faptul că un solvent nu alterează o porțiune dintr-o pictură, pentru că ar putea foarte bine în schimb să altereze alta. De unde se poate deduce că este un pur și simplu *fals scientism* ceea ce se poate releva în diversele rapoarte de restaurare prin care se desemnează o substanță verificată doar pe o porțiune a lucrării ca fiind indicată necondiționat pentru îndepărtarea *vernis*-ului de pe întreaga pictură, fără ca acesteia să-i dăuneze în vreun fel. Aceste empirisme îngrozitoare, care arborează o „știință" ce evident ignoră acel *„provando e riprovando"* al lui Galilei, au costat deja civilizația distrugerea unor capodopere.

Dar să revenim la chestiunea *vernis*-urilor. Am văzut că Mac Laren și Werner, pe baza vechilor lucrări ale lui Eastlake și Merrifield[1], afirmă că pentru pictura italiană se știe că ar fi existat trei tipuri universale de *vernis*-uri: *vernis*-ul „lichid" *(la vernice liquida)*, *vernis*-ul „lichid subțire"

[1] EASTLAKE, *Materials, op. cit.*, vol. I, p. 223; MERRIFIELD, *Original Treatrises, op. cit.*, vol. I.

(la vernice liquide gentile) și *vernis*-ul „obișnuit" *(la vernice comune)*. În acest caz este probabil că, pentru autori neitalieni, ele se pot ușor confunda, dar pentru noi, în lumina unei mai prudente interpretări filologice, epitetele de „lichid" *(liquida)*, „lichid subțire" *(liquida gentile)* și „obișnuit" *(comune)* nu corespund deloc unor denumiri precise, nu presupun rețete *constante*, ci reflectă o folosință spontană.

Fără a mai pomeni că — lucru extrem de important — aceste denumiri nu aparțin aceleiași epoci, ci sunt răspândite între autori, epoci și arii culturale diferite și de variate *uzanțe lingvistice*.

Am subliniat deja că epitetul „lichid" *(liquida)* alăturat celui de „subțire" *(gentile)*, în cea mai veche sursă italiană — Cennini — servește la a diferenția *vernis*-ul ca rășină pulbere sau granulată, de rășina dizolvată în solvent. Folosirea termenului *vernis* referitor la rășina în pulbere continuă până în secolul al XVIII-lea, mai ales când este vorba de *vernis*-ul de întins pe hârtia de scris. De altfel, în pasajele lui Cennini citate de Eastlake, din care reiese epitetul „lichid", *(liquida)*, acesta are, în exclusivitate, sensul restrâns de *vernis* dizolvat, prin opoziție cu cel uscat: *„con vernice liquida"* („cu *vernis* lichid") și *„togli la tua vernice liquida e lucida"* („*vernis*-ul tău lichid înlătură-l și lustruiește"), unde adăugarea cuvântului „lustruiește" denotă clar sensul pur determinativ și în cazul primului atribut.[1] De aici și până la a-l considera un epitet strict demonstrativ, căruia să-i corespundă o compoziție fixă și invariabilă a amestecului, este cale lungă. Nici Cennini nu divulgă compoziția *vernis*-ului, dar Mac Laren și Werner din surse numai de ei

[1] Această interpretare a noastră, care vede în *liquida* o simplă variantă la starea de solid a *vernis*-ului, este din plin confirmată de pasajul din Cardano referitor la *sandarac* sau *juniperi lacryma vernix*: *„ex sicca vernice et lini oleo fit liquida vernix"* (HIERONIMUS CARDANO, *De subtilitate*, Lugduni, 1558, p. 349).

ştiute, ne asigură că se cumpăra de-a gata... Nu suntem contrari ipotezei de a considera că Cennini folosea *vernis* pur şi simplu ca sinonim pentru *sandarac*, dar de-aici şi până la a considera *vernis*-ul lichid ca fiind obţinut invariabil dintr-o infuzie de *sandarac* în ulei de in, e cale lungă; nici o metodă filologică corectă n-ar putea valida această afirmaţie, din pricina tăcerii lui Cennini cu privire la acest subiect şi a proliferării — deja de-atunci — a diferitelor reţete. Să trecem acum la aşa-zisa *„vernice liquida gentile"* (*vernis* „lichid subţire"). Unica menţiune de acest fel până aici descoperită o aflăm abia în Rossello[1] (în 1575), unde găsim şi reţeta unei *vernice liquida*, în care apelativul de „gumă pentru vernis" *(gomma da vernice)* specifică sensul de solid, cum am spus deja, trimiţând deci exclusiv la starea fluidă a amestecului. Capitolul următor se intitulează: *A far vernice liquida e gentile.* (A face un *vernis* lichid şi subţire); comentariile sunt de prisos; conjuncţia *e* (şi), eronat omisă de autorii englezi, stabileşte că este vorba despre epitete determinative şi nu de un apelativ strict denotativ. Similar, capitolul 69 se intitulează: *Del modo di fare una vernice finissima et essiccante* (Despre modul de a face un *vernis* foarte fin şi sicativ) Paralelismul este evident.

Acestea fiind spuse, *vernis*-ul „lichid subţire" *(vernica liquida gentile)* a dispărut ca gen pentru a face loc unei categorii extrem de restrânse, cea a „Secretelor" lui Rosselli.

În ceea ce priveşte *vernis*-ul „obişnuit" *(vernice comune)*, aici apare încă mai evident că epitetul se referă la tipul de *vernis* de uz curent, mai uşor de folosit care, cu siguranţă, nu privea numai practica picturală. Ceea ce deja rezultase din Armenini şi, cu atât mai mult, din textele pe care Mac Laren şi Werner le citează din Eastlake.

[1] T. ROSSELLO, *Della Summa de' Secreti Universali* Veneţia, 1575 — prima ediţie, este de negăsit. Noi cităm din cea de-a doua ediţie: TIMOTEO ROSSELLI, *De segreti universali*, Veneţia, 1677 (23058 Biblioteca Marciana, Veneţia

In Fioravanti[1] (1564), capitolul 67: *„del modo di fare la vernice commune da vernicare cose grosse"* (despre felul de a prepara *vernis*-ul obişnuit pentru a vernisa obiecte mari), explicitarea lui *commune* înlătură orice urmă de îndoială cu privire la presupunerea vreunui alt sens decât de *vernis* „grosier", de folosinţă domestică: *„da vernicare cose grosse"*. Are oare vreo legătură pictura cu astfel de reţete?

In Birelli[2] (1601), cuvântul *commune* dobândeşte referinţe limitative; capitolul 372: *„Vernice da alcuni detti commune"* (*vernis* de unii denumit „obişnuit"). Există un început, repede anihilat de nomenclaturizare. Compoziţia şi ingredientele rezultaseră destul de echivoce, astfel încât Birelli, cu acelaşi titlu, mai înregistrează alte 2 reţete.

În *Manoscritto Marciano*[3] există şi o reţetă pentru *„vernice ottima comune et buona da invernicare quello che vuoi"* (*vernis* foarte bun, obişnuit şi potrivit să verniseze tot ce vrei), care corespunde celeilalte *„vernice ottima chiara e dissecativa per colori a olio et per ogni dipentura"* (*vernis* foarte bun, limpede şi sicativ pentru culori de ulei şi pentru orice zugrăveală), fără ca din acesta din urmă să se poată obţine un *„vernis* având *o compoziţie constantă. Commune* şi *buona* echivalează *ottima* şi *chiara*".

Pentru noi deci — chiar dacă n-am exclude cu totul că adjectivele „lichid" şi „obişnuit" ar sfârşi prin a indica două tipuri generice şi, mai ales, două nivele calitativ diferite: unul mai fin, celălalt bun la toate — nu există nici o posibilitate ca aceste epitete generice să desemneze numai două

[1] Prima ediţie: L. FIORAVANTI, *Segreti rationali*, Veneţia, 1564, este aproape de negăsit. Cităm din cea de-a treia ediţie: LEONARDO FIORAVANTI, *Del compendio dei segreti rationali*, Veneţia, 1660 (Ediţia a doua din 1597 şi a patra din 1675 sunt, de asemenea, foarte rare).

[2] G. B. BIRELLI, *Opere*, Marescotti, Florenţa, 1601, cartea XIII, p. 541—542.

[3] *Libro di segreti d'arti diverse*, cunoscut ca *Manoscritto Marciano* (Biblioteca Marciana, Veneţia, n. 5003, coll. Is. III, 10), a fost publicat de MERRIFIELD, *Original Treatises*, *op. cit.*, vol. II, p. 603—646.

tipuri de *vernis*-uri „standardizate", obținute mereu cu aceleași substanțe și aceiași solvenți. Și acest lucru trebuie subliniat mai ales în privința solvenților. Pentru că, deși noi contestăm că *vernis*-ul, măcar în primele veacuri ale Evului Mediu, ar fi a devenit în Italia sinonim cu *sandaracul* și că toate *vernis*-urile lichide erau considerate ca fiind, mai mult sau mai puțin, alcătuite pe această bază sau pe alte surogate ale acestuia în integrări diverse, este cert în schimb că uleiul de in, de nucă sau de mac nu pot fi considerate vehicul constant și obișnuit al rășinilor și gumelor similare sau derivate ale sandaracului.

Criticul și restauratorul trebuie totdeauna să țină cont de aceste necunoscute care apar mereu, nu numai în ambianța aceluiași secol, dar și a aceluiași pictor. Nu se știe niciodată, niciodată nu putem fi siguri de care și de câte dintre substanțele pe atunci cunoscute s-ar fi putut servi un pictor.

Pe deasupra, nu trebuie neglijat faptul că majoritatea rețetelor de *vernis* ce ne-au parvenit nu provin din tratate care se referă strict la pictură, ci din culegeri în care găsim de toate, de la rețete pentru vopsirea părului și până la cele pentru a curma lătratul câinilor (Birelli). Pe de altă parte, am consemnat deja că Cennini nu dă rețete de *vernis*-uri, iar atunci când le găsim, la Armenini, la Baldinucci, la De Piles, la Orlandi, adică în texte tratând în mod special despre pictură, compoziția *vernis*-urilor nu apare ca fiind bazată în principal pe uleiul de in, de nucă sau de altceva, ci pe diluanți ca rachiul, uleiul de abezzo, *petroleum*-ul sau naftenele. Mac Laren și Werner, în tentativa lor de minimalizare, se îndreaptă mai ales împotriva acestei din urmă rețete. Ei încep să facă o statistică și ajung la concluzia că din 47 de rețete — extrase din publicațiile lui Eastlake și ale lui Merrifield — doar șapte includ naftene. Este apanajul empirismului să se bizuie pe adevărurile statistice; în acest caz, cu atât mai eronat ca de obicei, pentru că unica statistică care ar conta nu ar fi a numărului de rețete, ci a numărului de dovezi referitoare la folosirea propriu-zisă a acestora în pictură. Ar fi putut exista doar o singură rețetă care însă să fi fost universal aplicată, cum este, de pildă, cea de tempera cu ou.

Mai trebuie văzut cum au fost adunate aceste rețete. Pentru scopul de față, fără a avea pretenția să redactăm un tratat al *vernis*-ului, ajunge să amintim faptul că aproape toate rețetele de *vernis*-uri provin din acele rețetare care continuă tipul ce se configura deja la Heraclius și care culmina cu pitorescul — nu picturalul — amestec de magie și alchimie al lui Birelli. În aceste multicolore amestecături pictura abia dacă are loc; din care pricină se naște prima întrebare în privința acestor rețete; în ce scopuri erau folosite? De cele mai multe ori, se știe, este vorba de *vernis*-uri pentru lemnărie, archebuze, arbalete, lăute etc. Dar apare o constantă: în deja pomenitul manuscris *Marciano, Libri di segreti d'arti diverse*, *vernis*-urile cele mai fine sunt cele dizolvate în „rachiu" și numai în cazul acestora există specificația că erau folosite pentru miniaturi și picturi. În Fioravanti se spune explicit: *„oltre le vernici sopra dette se ne fanno ancor senz'olio; e sono bellissime"*.[1] De asemenea în Alessi: *„vernice bellissima e rara"* (*vernis*-ul foarte frumos și rar) este pe bază de „rachiu". Nici în Birelli nu lipsește un *vernis „che subbito si seccherà"* (care se va usca imediat), pe bază de rășină de pin, tămâie și sandarac, fără ulei de in. Este sigur că aceste *vernis*-uri serveau anume pentru pictură, existând mențiuni explicite în acest sens. Când Bonanni[2], în 1731, va recapitula minuțios precedentele rețete de *vernis*-uri în tratatul său, va situa înaintea *vernis*-urilor pe bază de ulei de in pe cele dizolvate în alcool, terebentină, ulei de

[1] „...pe lângă *vernis*-urile mai sus pomenite se mai fac (și altele) și fără ulei; și sunt foarte frumoase" (în limba italiană în text — *n. tr.*).

[2] P. FILIPPO BONANNI, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, Roma, 1731.

abezzo. Ca să nu mai pomenim că și Félibien (1690)[1], menționând diferitele tipuri de *vernis*-uri, le indică pe cele cu terebentină și *sandarac*, altele, pe bază de alcool sau pe bază de ulei de in și alcool; nici măcar nu le menționează pe cele având în compoziție uleiul de in sau de nucă.

Urmează, în final, *vernis*-urile pe bază de naftene; în privința folosirii lor avem o dovadă mult mai importantă decât indicațiile generice din rețetarele obișnuite. Știm chiar și ce pictori anume le folosiseră. Mențiunea cea mai veche o avem în Armenini[2] care atestă folosirea *vernis*-ului pe bază de naftene în întreaga Lombardie și *„cosi era quella adoperata dal Correggio e dal Parmigianino"*[3]. Și tot astfel trebuie să fi fost și *vernis*-ul întins peste *Fecioara cu stânci* (lucrare a lui Leonardo) de la National Gallery, înaintea ultimei restaurări care l-a înlăturat în mod nepermis.

De asemenea Baldinucci citează naftenele ca bază pentru *vernis*-uri iar Orlandi în *Abecedario pittorico* (1719)[4] menționa trei *vernis*-uri pe bază de naftene, cu următoarele comentarii: *„questa è la vernice più sottile e la più lustra di ogni altra"*[5] și, în continuare: *„vernice di bellissimo lustro per darla sopra ogni cosa dipinta"*[6] spunând despre al treilea, explicit: *„vernice detta del Cavalier Cignani"* (*vernis* zis al Cavalerului Cignani), compus din picături de mastic și petrol. Dintre celelalte rețete reproduse de Orlandi, două au la bază terebentina, rachiul, uleiul de abezzo, patru sunt pe bază de alcool și doar patru au drept

[1] *Des principes de l'Architecture, op. cit.*, p. 419.

[2] ARMENINI, *Dei veri precetti, op. cit.*, cartea II, cap. IX

[3] „astfel era cel pe care îl foloseau Correggio și Parmigianino" (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[4] BALDINUCCI, p. 180; ORLANDI: *Abecedario pittorico*, Bologna, 1719, pl. IV.

[5] „acesta este *vernis*-ul cel mai fin și mai strălucitor decât oricare altul" (în limba italiană în text — *n. tr.*)

[6] „*vernis* cu un luciu foarte frumos pentru a fi dat peste orice fel de obiect pictat" (în limba italiană în text — *n. tr.*)

diluant uleiul de in și de nucă. Mai trebuie observat că, pentru un *vernis* alcătuit din terebentină și rachiu, se prescrie ca amestecul să fie expus la soare opt zile. Observația este importantă, întrucât nu este doar o apariție izolată în Orlandi — în general, din recomandarea expunerii la soare când nu cunoaștem cu exactitate ingredientele (ca în Cennini) s-a dorit să se tragă concluzia (Eastlake, mai ales) că diluantul ar fi în mod necesar uleiul de in.

Oricât de mult ar fi încercat Mac Laren și Werner să minimalizeze *vernis*-urile pe bază de compuși ai petrolului (naftene), n-au reușit totuși să le eludeze în totalitate; au încercat însă să nege că acestea ar avea un anumit colorit, relevând faptul că, în numeroase rețete din epoci diferite, se insistă asupra purificării uleiurilor, asupra faptului că *vernis*-ul trebuie să fie *limpede* etc.

Este neîndoielnic că aici se speculează asupra echivocului dintre coloritul *vernis*-ului, care este una, și impuritatea *vernis*-ului, care este altceva. Ca un *vernis* să se prezinte transparent și limpede nu înseamnă că trebuie să fie neapărat *incolor*. Faptul că regăsim — la Armenini, în *Segreti* de la Biblioteca Marciana și la Orlandi — indicată în mod explicit rețeta unui *vernis chiaro* (limpede) demonstrează mai degrabă folosirea acestuia în ocazii speciale, și nu în mod obișnuit. În schimb chiar și cel mai pertinent autor în materie, Eastlake[1], admite faptul că vechile *vernis*-uri, într-o mai mare sau mai mică măsură, ar fi avut un colorit anume, iar păstrarea tăcerii tocmai asupra acestui punct constituie o omisiune aproape inadmisibilă pentru Mac Laren și Werner care, altminteri, citează acest autor atât de frecvent. Eastlake afirma, și nu degeaba, că *vernis*-ul pe bază de *sandarac* (care, fără îndoială, este cel mai vechi și, după cum am văzut, stă chiar la originea denumirii de *vernis*) avea o anume culoare roșie,

[1] Acesta și alte pasaje din Eastlake privind coloritul *vernis*-urilor se regăsese după cum urmează: *Materials, op. cit.*, vol. I, p. 247, 270 și vol. II p. 27—28, 38, nota.

cu care pictorii evului mediu erau atât de obișnuiți încât o considerau indispensabilă și o supolineau prin altceva atunci când lipsea. Astfel, Cardani[1] observa că atunci când albușul de ou era folosit ca *vernis*, se obișnuia să fie colorat în roșu de plumb (cinabru). Din acest motiv reproduseseem rețeta din manuscrisul bolognez *Segreti per colori* în care, într-o rețetă, *A fare vernice liquida per altro modo*, se menționeatză *miniul sau cinabrul* sau *miniul și cinabrul*. Mac Laren și Werner presupun că acest miniu sau cinabru ar fi fost introdus ca sicativ și apoi se îndoiesc că pomenitul *vernis* ar fi fost destinat picturilor. Dar, dincolo de faptul că *vernis*-ul menționat este denumit „lichid" și nu „obișnuit" sau „grosier" și că deci este dintre toate cel care, prezumtiv, era cel mai potrivit pentru pictură, trebuie notat că nu conține *sandarac*, ci *tămâie*. Si nouă ne scăpase din vedere că Eastlake nu numai că pomenește această rețetă, interpretând corect și inechivoc *miniul* și *cinabrul* drept coloranți; mai mult decât atât, o pune în legătură cu o altă rețetă extrem de importantă, din 1466, în care se spune *sic et simpliciter*: *„Da fare la sustantia — si pone in luogo della vernice liquida, quando quella non si trovasse"*[2]. Ingredientele acestui *vernis* care este, în mod cert, un surogat al *vernis*-ului pe bază de sandarac sunt următoarele: *„olio di semente di lino, mastexe, minio, incenso e pegola bianca"*[3]. Adică reapar aceleași două ingrediente — *miniul* și *tămâia* — din rețeta bologneză și, astfel, introducerea miniului drept colorant nu mai poate fi pusă la îndoială.

[1] *De Subtilitate, op. cit.*, tom VIII, p. 349: *„Olim loco eius (vernicis) cera tenuissima, vel ovi albo ac sandice factitio, vel creta cum nitro utebantur... Ovi albo et sandice etiam color purpureus praeter tutelam adebatur"*.

[2] „Pentru făcut compoziția — se pune în locul *vernis*-ului lichid, când acela este de negăsit" (în limba italiană — în text — *n.tr.*).

[3] „ulei de sămânță de in, mastic, miniu, tămâie și bitum alb" (în limba italiană în text — *n. tr.*).

De altfel cum ne-ar putea surprinde acest lucru când Eastlake însuși informează despre distincția ce opera în Anglia încă din secolul al XIV-lea, între *vernis*-uri *de folosit în pictură: vernisium rubrum* (sau pe bază de sandarac) și *vernisium album*. Aici nu mai încap speculații asupra semnificației lui *rubrum* și *album*; traduceți primul termen prin *vernice liquida (vernis* lichid) și celălalt prin *vernice chiara (vernis* limpede/clar deschis) și veți obține corespondențele italienești ale termenilor. Pe deasupra, Eastlake afirmă că *„vernis*-urile verzui și galbene erau de asemenea destul de folosite". Si, într-adevăr, folosirea șofranului părea să nu se fi limitat doar la *vernis*-urile destinate imitării aurului (actuala *mecca*). Deja Merrifield și Eastlake adunaseră informații exhaustive în privința folosirii șofranului la *velature*.

Prin cele enunțate mai sus, noi anulăm, practic, toate criticile ce ne-au fost aduse neîntemeiat în plan teoretic; ne rămâne acum să analizăm criticile prin care se dorea cu disperare distrugerea prețiosului aport pe care restaurările lui Gozzoli de la Perugia, Coppo di Marcovaldo de la Siena și Bellini de la Pesaro le-au adus problematicii restaurării în genere și în mod special curățărilor. Ca să fim sinceri, în cazul restaurărilor mai sus menționate, relatările și comentariile respective fiind deja publicate am putea să nu ne mai ostenim în a reveni asupra lor; dar ținem să demascăm odată în plus cât de insinuantă și neîntemeiată este critica ce ne-a fost adresată.

La *Pala Pesaro* a lui Bellini se știe că principalele inovații în restaurare priveau *vernis*-ul vechi și întunecat aflat *sub* aureole și deasupra restului picturii și la porțiunile finisate prin *velature* și *fixate* cu un *vernis* dens de nuanță gălbuie, în panoul cel mai deschis al predelei, acela al Sfântului Terențiu.

În privința primei chestiuni constatasem că într-un punct al aureolei Sfântului Petru, unde restaurări precedente neîngrijite înlăturaseră aurul (aplicat cu mordant și nu în folie), se observa același *vernis* întunecat ca și pe restul lucrării,

în timp ce, dacă *vernis*-ul ar fi fost întins după aplicarea aurului, în respectivul punct din care aurul aplicat fin cu pensula dispăruse, pensulația aurului ar fi trebuit să apară mai luminoasă în ton, ca *într-un negativ*. Observația fiind atât de evidentă, trebuie să presupunem probabil că traducerea engleză a omis-o, altminteri nu s-ar justifica suficiența cu care autorii noștri afirmă că în 11 ani un *vernis* pe bază de ulei devine aproape insolubil și că, de aceea, nu trebuie să ne surprindă *rezistența* lui chiar și atunci când *vernis*-ul ar fi fost aplicat după ce aurul fusese (din greșeală) înlăturat; de unde (rezultă că) prezența în acel loc a *vernis*-ului închis ca ton ar demonstra doar că *vernis*-ul ar fi fost aplicat după înlăturarea din greșeală a aurului. Trebuie însă obiectat că diferența de tonalitate între porțiunea de pictură acoperită de aur și porțiunea neacoperită de aur este, în orice caz, normală; de aceea, dacă aurul ar fi fost înlăturat înainte de vernisarea picturii trebuia, în egală măsură, să se păstreze vreo urmă pe pictură, ca de negativ și o asemenea urmă nu putea fi disimulată de *vernis*-ul închis care, întins uniform pe întreaga suprafață atât pe porțiunile de tonalitate închisă, cât și pe locul pensulației aurite dispărute, ar fi menținut diferențierea. Dacă A nu este B, când se adaugă C lui A și lui B, A nu devine, din această cauză B. Principiul contradicției nu va fi anihilat prin atât de puțin.

Fără a mai adăuga că toate aceste rafinamente par să eludeze faptul, mai mult decât cert, că, în majoritatea cazurilor, picturile, chiar și cele în tempera, sunt vernisate. Dar autorii noștri continuă cu dezinvoltură referința la textele publicate, atribuind celui care scrie aceste rânduri, că „la Institutul Central de Restaurare nu s-ar fi reușit înlăturarea *vernis*-ului galben de pe panoul Sfântului Terențiu fără a înlătura și desenul care subîmpărțea paramentul pictat de Bellini în *velatura*, ceea ce înseamnă că stupiditatea celui care scrie ar fi fost atare încât să nu-și dea seama că pomenitele subîmpărțiri ale asizelor „*were old restaurations covering earlier damage!*"

Din fericire ne salvează Rodolfo Pallucchini care, departe de a ne acuza de a fi confundat o restaurare mai veche cu o *velatura*, ne reproșează de a nu fi salvat nu se știe ce *vernis* galben-auriu! Pallucchini să fie mulțumit cu faptul că respectivul panou n-a fost curățat cu *sodă caustică* de individul acela de la care primește săpuneala pentru asemenea ridicole îndemnuri. Măcar criticile lui Mac Laren și Werner oglindesc supărarea celor care se văd siliți să nege până și evidența luminii soarelui pentru a salva un tip de restaurare de-acum condamnat.

Subsumat precedentelor trebuie amintit că teza acelorași autori — fără nici un suport, nici de texte, nici de analize — susținea că anterior secolului al XVIII-lea, orice *velatura* era făcută în ulei de in sau în ulei de in și *vernis* și că, în același timp, *vernis*-urile erau aproape exclusiv alcătuite din ulei de in. Atunci de ce subliniau că Institutul nu se preocupase să stabilească solvenții celebrului *vernis* galben-auriu al Sfântului Terențiu? Este evident că astfel se insinuează metoda subversivă de a considera edificatoare proba încercării unui solvent pe o porțiune foarte mică a picturii pentru a proba rezistența întregului. În schimb, odată confirmate ca dăunătoare sau întâmplătoare anterioarele înlăturări de *vernis*-uri care, în cazul Sfântului Terențiu, provocaseră distrugerea finisării în *velatura* de pe asizele gradenelor, orice altă probă asupra solubilității *vernis*-ului galben-auriu ar fi fost, nu ezităm s-o spunem, absolut nocivă, pentru că ar fi presupus o nouă și zadarnică mutilare a picturii. De altfel, gradul de solubilitate al unui *vernis* este un criteriu nerelevant dată fiind afirmația explicită a lui Mac Laren și Werner: „după 11 ani un *vernis* în ulei de in este tot atât de rezistent la solvenți ca un *vernis* vechi de 400 de ani".

Să revenim acum la *Madonna* lui Coppo, din 1261, izvor de neplăceri mai mult decât amare

pentru „curățătorii lipsiți de măsură". În acest sens, dispunem de *texte* a căror literă este, într-adevăr, irecuzabilă și nesupusă incapacității de *lecturare estetică* a unei picturi. Este vorba, în primul rând, de textul la care noi ne-am referit nemijlocit, al lui Teofil din *De pictura translucida* și a celorlalte din descendența sa: *De tictio petalorum* din *Manoscritto Lucchese*, publicat de Muratori, și *Tinctio stagneae petalae* din *Mappae Clavicula*, ambele reproduse de Eastlake, dar niciodată relaționate explicit cu un monument istoric determinat și controlabil, cum am făcut noi cu *Madonna* lui Coppo din 1261.

În fața unor astfel de dovezi, atât anterioare cât și contemporane, nu mai rămânea altă soluție decât recunoașterea loială a practicii efective și nu doar teoretice, de folosire a unui *vernis colorat și transparent* întins pe o folie de cositor sau de argint, pentru a obține intensitatea de timbru pe care, circa patru secole după aceea, un Lebrun și un De Piles afirmau că este cu neputință de atins decât — *nunc et semper* — prin *velatura*. Invers, autorii noștri, păstrând tăcerea în privința recunoașterii acestui fapt, atacă pe baza unei circumstanțe absolut colaterale: a faptului că poate fi sau nu poate fi considerat ca *autentic din Duecento vernis*-ul vechi pe care l-am relevat și păstrat — pe rama ce rămăsese ascunsă încă de la începutul secolului al XVIII-lea. Analizele efectuate au dat rezultate diferite pentru *vernis*-ul de pe ramă, ascuns timp de două secole, și pentru *vernis*-ul care — ulterior ocultării ramei — a fost întins pe suprafața picturii. O asemenea diferențiere ar fi *impus* deja de la sine — nu doar *autorizat* — păstrarea. Mai mult decât atât. Exista precedentul manierei în care fusese pictat *vălul* de pe capul Madonei.

Întrucât pentru mantia Fecioarei Coppo folosise tehnica *picturii translucide* a lui Teofil, tehnică fără îndoială născocită la-nceput pentru a imita culoarea aurului, prin translație este permisă considerația că aceeași tehnică *velatura* putea fi folosită și atunci când nu era necesar —

ca în cazul culorii purpurii sau a negrului-albastrui, prin suprapunerea lor peste o folie de argint. Astfel, când s-a pictat vălul Fecioarei s-a procedat în felul următor: mai întâi, pe grundul alb s-au colorat cu un albastru intens și fluid umbrele și pliurile drapajului, apoi s-au imprimat cerculețele medalioanelor, ca un timbru sec. Succesiv s-a întins *uniform* un *vernis* galben transparent omogen și, *peste* acesta, în interiorul medalioanelor, s-au pictat în plină pastă, acvilele imperiale. Noi am observat că tenta galbenă a *vernis*-ului transparent nu putea fi pusă pe seama trecerii timpului și pentru că, la foarte puțină vreme după aceea, ceva mai mult de 50 ani, un discipol al lui Duccio, poate Niccolò di Segna, repictând chipul Fecioarei, l-a încadrat cu un văl alb, cu totul nepotrivit în cazul în care cel de dedesubt ar fi fost, pe atunci, de asemenea alb. Pe de altă parte, colorația omogenă a *vernis*-ului *galben* corespundea colorației omogene a *vernis-urilor negru* și *purpuriu* suprapuse pe *petula arienti* a figurii Fecioarei. Coppo se conformase unei tehnici unitare, prefigurând emailurile translucide din orfevăria sieneză. Odată subliniată această excepțională particularitate, vor urma alte detalii care-i dovedesc aplicarea și extinderea: în mod relevant la perna de sub picioarele Fecioarei. Care sunt obiecțiile ridicate de Mac Laren și Werner în acest caz? În primul rând că *vernis*-ul regăsit de noi sub rama rămasă ascunsă timp de două secole nu poate fi cel originar, întrucât același *vernis* s-ar regăsi și pe chipul repictat de ucenicul lui Duccio. În acest caz nu există posibilitatea unei absolutizări a afirmației că *vernis*-ul de pe chipul Fecioarei și *vernis*-ul ramei ar fi unul și același fără o analiză chimică cantitativă. Așa încât ne menținem dubiul deoarece această analiză cantitativă nu a fost efectuată și ar fi imposibil de efectuat fără a se distruge aproape tot ceea ce a mai rămas din *vernis*. Pe de altă parte, odată admisă, fără putință de tăgadă, *tehnica picturii translucide*, faptul că ea a fost extinsă de Coppo la văl și la pernă, ține de o prudență

elementară să presupunem că și pentru restul picturii Coppo se bazase pe coloritul roșietic al *vernis*-ului întins în final pe tablou, după cum deja s-a explicat. Motiv suplimentar pentru a proteja prin toate modalitățile *vernis*-ul, chiar dacă el ar rezulta același și la chipul Fecioarei, considerând și faptul că, pentru perioade atât de vechi, *vernis*-uri aplicate la o distanță de 50 de ani în timp, ar putea să nu difere deloc unele de altele în privința compoziției. În schimb, afirmația că acvilele din medalioanele mantiei ar fi fost pictate *sub vernis* trebuie infirmată. Si aici, de altfel, este vorba de o confuzie. Cine a făcut presupusa constatare asupra tabloului de la Siena, a ținut să elaboreze următoarea succesiune de suprapuneri în pictarea mantiei: fondul ar fi fost galben, deasupra ar fi fost pictate acvilele și deasupra s-ar fi întins, apoi, un *vernis*. În treacăt fie spus, aici obținem recunoașterea faptului că galbenul vălului nu depinde de vreo alterare a *vernis*-ului. Oricum, am recapitulat observațiile noastre în prezența profesorului Carli, directorul Pinacotecii din Siena și am executat două macrofotografii ale vălului din care, chiar lipsind culoarea, reiese limpede și pentru cei mai încăpățânați, că succesiunea[1] este cea descrisă și publicată de noi încă de la început. Fondul este alb și nu galben, iar galbenul nu este compact (*a corpo*), ci este așezat în transparență, deasupra umbrelor albăstrii ale vălului care, de fapt, *se văd verzi, apărând, în schimb, în nuanța lor albastră originară în micile lacune ale vernis*-ului *galben*, ceea ce s-ar dovedi imposibil dacă galbenul ar fi fost compact și nu transparent. Mai mult decât atât, în partea dreaptă, acolo unde repictarea duccescă se suprapune vălului din *Duecento*, suprapunerea albului vălului duccesc peste *vernis*-ul galben al vălului lui Coppo este evidentă.

În privința ultimei observații că: „*the ruby red paint in the middle of the footstool ... is quite clearly later repainted along the line of a crack in the panel*",

[1] suprapunerilor (*n. tr.*)

prin aceasta se declară pur și simplu că s-a încurcat martorul de repictare lăsat ca dovadă și că nici măcar n-au fost depistate micile dar neîndoielnicile resturi ale *vernis*-ului roșu și transparent cu care Coppo pictase umbrele pernei de la picioarele Fecioarei, pentru a le conferi o anumită volumetrie fără a altera motivul în eșichier al stofei reprezentate. Tot astfel a procedat — *de data aceasta folosind nu un vernis translucid, ci velatura* — și la cealaltă pernă, pe care stă Fecioara și la cutele drapajului de pe speteaza tronului. Ca să-ți dai seama de acestea trebuie însă *să știi să citești* o pictură.

În sfârșit, în ceea ce privește *vexata quaestio* despre *velatura* în pictura din 1465 a lui Gozzoli de la Perugia, răspunsesem deja, prin scrisoarea noastră către „Burlington", unde se publicase și o nouă macrofotografie a picăturii de ceară dezlipite.

În vederea unei și mai accentuate derutări a polemiștilor noștri, republicăm o altă macrofotografie care evidențiază extragerea (strappo) operată pe suprafața picturii și o macrofotografie a picăturii de ceară aflate încă la locul ei care, după Mac Laren și Werner, ar fi avut de jur împrejur — *dar așa ceva nu apare* — coagulări de *vernis*[1].

Date fiind dovezile indubitabile asupra inconsistenței criticilor ce ne-au fost adresate, nu ne mai rămâne decât să tragem concluziile. Nu am lăsat nici un aspect neelucidat și nici o critică fără replică. Am avea tot dreptul să ne plângem

[1] Despre restaurarea de la *Pala Pesaro* am scris cu mai multe ocazii: *Catalogo V Mostra di Restauri*, Roma, 1948; „Burlington Magazine", iulie 1949; „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 2/1950, p. 57–62; articolul *Restauro* in *Enciclopedia Italiana*.

Despre restaurarea *Madonnei* lui Coppo di Marcovaldo: *Catalogo V Mostra di Restauri, op. cit.*, „Burlington Magazine", iulie 1949; articolul *Restauro* în *Enciclopedia Italiana*; „Bollettino d'Arte" 1950, p. 160–170.

Despre restaurarea lui Gozzoli: „*Catalogo VI. Mostra di Restauri*", „Burlington Magazine", iulie 1949; „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro" 2/1950, p. 57–62.

de ușurința și infatuarea cu care ne-au fost aduse pomenitele critici. Preferăm însă să facem apel la bunul simț al polemiștilor noștri, cărora le revin răspunderi importante în privința restaurărilor la National Gallery. Să recunoască faptul că teoria noastră cu privire la patină se dovedește, în urma criticilor, cu atât mai valabilă și, prin urmare, să înceteze cu astfel de piedici fără rost, asumându-și, în schimb, leal, nedreptățile făcute și loviturile încasate.

Ceea ce s-a întâmplat în Belgia prin restaurarea *Adorării Mielului Mistic* — în privința căruia, printr-un consens internațional al criticilor și factorilor de răspundere, s-a aprobat în unanimitate abordarea criteriului precauțional al curățărilor, în favoarea căruia militām de mult — constituie dovada cea mai elocventă că adevărul iese, până la urmă, totdeauna la iveală. Iar Mac Laren, atunci prezent, nu a protestat, nu a susținut curățarea radicală. Constatăm cu satisfacție acest lucru, urându-i ca din aceste dispute plictisitoare, îngropând subiectivisme și încăpățânări, să renască acea cooperare efectivă, leală, pe care ne-o dorim cu toții.

7. PĂSTRAREA SAU ÎNLĂTURAREA RAMELOR CA PROBLEMĂ DE RESTAURARE*

În cadrul reorganizării generale care are loc în muzeele din întreaga lume în privința expunerii, etalării, iluminatului, conservării operelor (astfel încât s-a născut de-aici o nouă disciplină — muzeologia — singular cvadriviu de știință, istorie, estetică și modă) a apărut, ca problemă de acută actualitate, așa cum nu mai fusese niciodată până atunci, problema ramelor. Actualitatea privește faptul că, până acum 20 de ani, nimeni, sau aproape nimeni, nu discuta necesitatea ramei, fie ea redusă la minimum, la o baghetă. În schimb acum tendința generală, măcar în privința picturii contemporane, este de a renunța la orice fel de ramă. În pofida tuturor limitărilor generate de îngrădirile istorice și stilistice, granița dintre arta veche și cea modernă se transferă treptat, asemeni mișcării orizontului în raport cu cel care se află în mișcare; de la o vreme încoace s-a procedat la îndepărtarea ramelor și în cazul tablourilor vechi. Cel care scrie aceste rânduri se consideră chiar unul dintre primii responsabili în materie. Acum aproape 20 de ani, în 1942, când organizasem expoziția cu lucrările restaurate la Institutul de Restaurare, îndrăznisem să prezentăm picturi vechi (Brescianino,

* în „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 36/1958, p. 143–148.

Benvenuto di Giovanni) fără rame, suspendate într-un cadru care lăsa descoperit, în porțiunea dintre cadru și pictură, fundalul de stofă[1]. Adusesem, în sprijinul îndrăznelii, un pasaj din Kant, din *Critica puterii de judecare*, care a deranjat conformismul oficial și mai puțin oficial, într-o măsură mai mare chiar decât îndrăzneala profanatoare de a fi îndepărtat rama. Pasajul este următorul: „Dacă decorația nu este ea însăși o formă frumoasă și este folosită precum ramele aurite, numai pentru a recomanda admirației tabloul, prin intermediul *atrăgătorului*, atunci aceasta se numește ornament și dăunează frumuseții pure". Introducându-l în discuție pe Kant, nu urmăream, bineînțeles, să ne procurăm o motivație pentru o excentricitate, cum a apărut atunci, ci să punem problema ramei din punctul de vedere al esteticii și nu din punctul de vedere obișnuit, al ambientării. Chiar dacă nu fusese în mod special sensibil la pictură, Kant țintise din plin esența funcției colaterale și de „prezentare" a ramei. Dar dincolo de această „prezentare", rama comportă o funcționalitate precisă, deși colaterală operei de artă în sine; din definirea acestei funcții decurge și posibilitatea soluționării problemei ramei.

Așadar, funcția ramei se definește, în primul rând, ca racordare spațială, rolul său dezvăluindu-se a fi cu mult mai misterios și substanțial decât cel manifestat în formă, profil și aurire. Acest rol rezolvă un dublu pasaj: primul, dintre spațiul fizic al ambientului în care se află spectatorul și spațialitatea picturii, cel de-al doilea, dintre această spațialitate și spațiul propriu peretelui pe care se află pictura. Configurarea acestor două funcții intrinseci care revin ramei nu este rodul unei opinii unilaterale impuse de către cel care scrie rândurile de față, ci decurge din constatarea că fiecare dintre cele trei elemente schițate — spațialitatea imaginii, spațiul

[1] Cf. „Le Arti", 1942, p. 366 și passim.

peretelui sau arhitectonic și spațiul fizic, al spectatorului — interacționează simultan și nu pot fi considerate independente unul față de celălalt în cadrul actului de manifestare al picturii. Pentru a asigura „epifaniei" acesteia indispensabila „suspensie" în timp și manifestarea într-un etern prezent, apare necesitatea de a disciplina această interacțiune, creând un racord, o trecere, o amortizare. Invenția ramei constituie una dintre modalitățile de rezolvare a acestei necesități de racord și amortizare. Subliniez: una dintre modalități. Pentru că, într-adevăr, istoria artei, de la arta clasică la cea orientală ne oferă, și în ceea ce privește trecutul îndepărtat, soluții multiple care demonstrează, mai marea sau mai mica luciditate critică prin care se ajunge la definirea dublului raport spațial dintre observator și pictură, dintre pictură și fundal. Cadrajele din hârtie sau din material textil de la *kakemono*-urile japoneze ca și arhitecturile în *trompe l'oeil* pompeiene ce înconjurau *pinakes*-urile sunt tot atâtea soluții. Dar aceste soluții, inevitabil legate de „gustul" timpului, nu ar fi putut fi pe de altă parte, absolut arbitrare; nici definitive, nici arbitrare. De fapt, odată resimțită necesitatea racordului sau de-a dreptul a dublului racord, soluția nu decurgea din ea însăși, prin logică matematică, ci trebuia *inventată*. Însă această *invenție* nu putea face abstracție de datele formale care constituiau patrimoniul prezent al epocii în care soluția prindea contur. Aici apare o altă considerație fundamentală: problema racordării privește posibilitatea aprecierii actuale a picturii și nu pictura în sine. Racordul nu privește pictura ca realitate pură, ci pictura în măsura în care ea reînvie ca realitate efectivă în conștiința actuală a observatorului. Deosebirea este esențială, întrucât racordul *nu* privește eternul prezent al operei decât în măsura în care acest etern prezent trebuie să se manifeste în prezentul istoric al unei conștiințe. Deducem că problema racordării nu poate fi rezolvată odată pentru

totdeauna, nici măcar de către autorul picturii, decât în măsura în care s-ar fixa odată pentru totdeauna termenii spațialității adiacente picturii. Dacă acești termeni se modifică, inevitabil soluția de racordare va trebui să se modifice și ea. Dar această modificare nu se va putea limita doar la varierea profilului ramei, ci se va rezolva pornindu-se de la spațiul fundalului pe care este așezată pictura. Iar aici argumentația, făcând deja încă un pas înainte, necesită o nouă aprofundare în funcție de spațiul contiguu fundalului pe care se află pictura. De obicei acest fundal se definește ca perete. Dar orice perete are o valoare spațială proprie nu doar prin faptul fizic de a fi extern sau intern, ci prin calitatea pe care i-o conferă specificul arhitecturii edificiului. Prin specific înțelegem aici tema spațială individualizată pe care respectiva arhitectură o tratează, fie aceasta interior sau exterior; peretele va avea, în mod intrinsec, o semnificație spațială diferită și o definire diferită, în formulările istorice asumate de temă. Astfel, tema interiorului tratată de arhitectura bizantină va „produce" un perete cu o valoare spațială diferită de cea pe care o dobândește în arhitectura lui Wright care, de asemenea, tratează tema interiorului; și cu atât mai diferită va fi valoarea spațială a peretelui lui Wright față de cea a unui edificiu de Brunelleschi[1]. Referindu-ne la problema specifică ce ne interesează, în principal apar două variante spațiale ale peretelui: fie că este tratat ca plan, fie ca suprafață. Dacă este tratat ca plan, racordul cu spațiul picturii va trebui să se definească ca racord între planuri diferite; dacă este tratat ca suprafață, problema se schimbă în funcție de caracteristicile spațiale ale picturii, până la punctul în care, dacă aceasta la rândul său definește spațialitatea ca suprafață, ar putea fi suficientă

[1] Pentru întreaga problematică a interiorului și exteriorului, ca dimensiuni ale spațiului arhitectonic și ca *teme spațiale* ale arhitecturii în diferitele etape istorice, facem trimitere la lucrarea noastră *Eliante o dell'Architettura* (Einaudi, Torino, 1956).

o simplă detașare între suprafața fundalului și suprafața picturii pentru a crea un strat spațial izolator. Dar, deși în acest caz spațialitatea picturii pare să dețină importanța predominantă, în realitate, fundamentul soluției este în principal oferit tot de datele spațiale ale peretelui. Pentru a nu părea că vrem *să forțăm* argumentul cu o interpretare personală este suficient să menționăm că Alberti recunoscuse că fiecare perete „conține în sine propria piramidă". De aceea până la nașterea arhitecturii moderne deci până aproximativ în jur de 1910, întrucât nu existase un *hiatus* față de spațialitatea perspectivală renascentistă, se poate afirma că în construcțiile de până atunci peretele păstrase o structură perspectivală disimulată, atât în ambianța interiorului, cât și în cea a exteriorului. În acest caz, soluția de efect perspectival, pe care o impune peretele, în nici un caz unică — n-ar fi putut fi unică nici măcar în cadrul Renașterii timpurii — este gradată și modulată până ajunge la suprema conștiință de sine a Barocului.

Acest succint *excursus* dorește să statueze următoarele concluzii: întâi, racordarea spațială materializată în ramă este o problemă arhitecturală și nu una picturală; doi, instanța istorică, impunând respectarea și *statu-quo*-ul racordărilor spațiale ale picturilor, este valabilă numai atunci când a rămas nealterată ambientarea spațială originară a picturii. Aceste două aserțiuni comportă niște corolare. Pe baza primeia se recunoaște în continuare necesitatea ambientării picturii eliminând *falsele criterii de continuitate stilistică*. Ambianța arhitecturală în care pictura este introdusă va *decide* modalitatea racordării spațiale. De aceea, criteriul conform căruia unei picturi din *Quattrocento* i se va pune o ramă din *Quattrocento* nu funcționează în mod obligatoriu.

Prin cea de-a doua aserțiune se prescrie în mod absolut menținerea *statu-quo*-ului în cazul în care ambianța respectivă reprezintă ea însăși o operă de artă. Mai trebuie adăugat că, în acest caz, va fi deseori dificil de suportat eventuala vizibilitate

redusă a unei opere nepreţuite păstrate în „habitatul" ei originar. Dar în afara acestui caz, păstrarea unei racordări spaţiale nu va fi niciodată axiomatică, ci va putea fi sau va trebui discutată.

Deci acum putem înlătura rezerva şi readuce, firesc, problema racordării, *id est* a ramelor, in domeniul restaurării, aşa cum am încercat s-o configurăm în scrierile noastre teoretice. A păstra sau a înlătura o ramă nu va fi o intervenţie în esenţă diferită de respectarea totală sau parţială a adăugirilor survenite într-o operă de artă. Şi aplicarea unei rame ţine de istorie, de transmiterea picturii conform gustului unei epoci. Aşa cum am păstrat chipul duccesc al Madonei lui Coppo din 1261, tot aşa vom păstra ramele redundante din Galeria Pitti, deoarece Galeria Pitti este în sine un monument de artă, un întreg aproape intact. Exemplele sunt nenumărate, dar, de fiecare dată, trebuie rezolvate fiecare în parte, singular. Aşadar trebuie păstrate nu numai ramele de stuc sau de marmură din jurul frescelor, plafoanele aurite care conţin pânze de Veronese sau de Tintoretto, dar trebuie ţinut cont şi de aranjarea unei colecţii, cu prezentarea caracteristică a ramelor unei anumite epoci.

În schimb, ceea ce trebuie exclus — şi sperăm că acum reiese limpede că nu este vorba de o chestiune de gust — este soluţia simplistă de a scoate pur şi simplu ramele tablourilor vechi fără a înlocui rama printr-un alt racord. Aceasta este greşeala săvârşită la Galeria din Palazzo Bianco din Genova; o problemă nu se rezolvă negându-i existenţa. În schimb o soluţie corectă este cea adoptată, în anumite cazuri, de Scarpa la Academia din Veneţia: un perimetru inelar de gol în jurul picturii. Este însă limpede că nu deţinem nici un fel de reţetă general valabilă.

Când ne-am apucat pentru prima dată să dezbatem acest argument[1] plecasem de la un exemplu concret: de la noua organizare de la Jeu de

[1] În săptămânalul „Il Punto", Roma, 14 martie 1959, n. 11.

Paume, a cărei intenţie fundamentală era aceea de a respecta, pe cât posibil, în mai multe cazuri reconstituind chiar, ceea ce fusese gustul Impresioniştilor privitor la rame. Nu ne îndoim de această intenţie, dimpotrivă, recunoaştem că teza comanditarilor provenea dintr-o notabilă şi lăudabilă scrupulozitate istorică, dar tocmai pentru că punem problema ramei din punct de vedere teoretic, nu în mod istoric, ci în termenii figurativi-arhitectonici de racordare spaţială, nu putem să fim de acord, în principiu, cu o impostare a problemei care conduce în ultimă instanţă la teoria refacerii. Aceasta reprezintă în gândirea istorică asupra restaurării o etapă şi nimic mai mult.

Criteriul istoric nu dobândeşte mai multă autoritate nici când este fundamentat exclusiv pe *gustul epocii* — sigur, destul de documentat în cazul Impresioniştilor — sau pe preferinţele declarate sau subînţelese ale autorilor înşişi[1]. De fapt rama nu este treaba autorului decât în măsura în care autorul este şi propriul său spectator; ea poate constitui o interpretare *autentică*, aşa cum şi pentru o lege există o interpretare *autentică*, care devine o altă lege. Aşa se întâmplă în cazul încadrărilor pictate (dar prin aceasta nu mai puţin „rame"), de pe bolta Sixtinei sau cele ale fraţilor Carracci din Galeria Farnese; cu astfel de rame imaginile formează o nouă şi unitară operă de artă; cum ar fi o altă lege. Nu ne mai surprinde, aşadar, că deja Monet se va fi gândit, pentru lucrările sale târzii (1915—23), la eliminarea ramelor. Naturalismul dezlănţuit din *Nimphéas* cerea foarte bine ca o astfel de *tranche de vie* să se transforme chiar în spaţiul trăit de spectator, astfel încât, mai degrabă decât de racordări, Monet îşi închipuia că picturile sale aveau nevoie de continuitate atmosferică şi spaţială. Dar pictura rămâne pictură iar soluţia pentru a expune

[1] Foarte lăudabilă, de o deosebită acuitate şi subtilitate este analiza închinată acestor probleme de către G. Bazin în prefaţa la *Catalogue des peintures impressionistes*, Musées Nationaux, Paris, 1958, p. XIV—XXIII;

o pictură depinde în primul rând de spațialitatea fundalului pe care se expune; de modul în care este înțeles fundalul va depinde genul de racord cu spațialitatea picturii. Contrarul este fals.

De la Muzeul — „interior biografic" tip Jacquemart-André sau Poldi-Pezzoli, de la muzeul reconstituit ca ambient, cu mobilier, faianțe, covoare și așa mai departe s-a ajuns, în sfârșit, la Muzeul care este în esență un loc arhitectural unde se poate beneficia din plin de posibilitatea aprecierii în sine a operelor de artă. Racordarea spațială dintre aceste opere și locul arhitectonic va da măsura exactă a conștiinței critice a epocii care a produs acel loc arhitectonic.

Însă pentru realizarea acestui *racord* nu există o soluție gata făcută de autor, nici posibilitatea de a o reconstitui cu răbdare cu ajutorul istoriei gustului. Muzeologia este *restaurare preventivă*, iată axioma noastră. Restaurare preventivă prin asigurarea condițiilor optime pentru conservarea, vizualizarea și transmiterea operei în viitor, dar și prin salvgardarea exigențelor figurative pe care le comportă spațialitatea operei în raport cu ambientarea ei.

În acest context ar trebui să fim capabili să indicăm muzeul actualmente perfect însă, dimpotrivă, nu putem furniza nici măcar un exemplu, întrucât nu s-a ținut cont suficient de noua valoare dobândită de perete în arhitectura modernă, nici de valoarea incontestabilă pe care peretele o are în arhitectura veche, nici de măsura în care un perete vechi se poate transforma în arhitectură modernă. Pur și simplu problema nu a fost pusă decât din perspectiva tabloului în loc să fie pusă în raport cu peretele; din această eroare inițială decurg falsele soluții ale înlăturării ramei, ca și ale refacerilor istoriste sau ale interpretărilor schematice ale complexelor racorduri plastice transmise de tradiția istorică sub denumirea de rame.

Cine n-a auzit lamentații de la artiști și profani pentru că s-a pierdut meșteșugul proiectării profilului unei rame? În acest caz, se va observa că

nu este vorba de o neputință creatoare, ci de o imposibilitate teoretică. În cazul în care arhitectura și-ar schimba tema spațială, s-ar putea ca și problematica racordării unei picturi la un perete să se întoarcă la prezentarea sub formă de ramă.

Actualmente problema nu poate fi pusă decât în acești termeni care exclud, chiar și pentru un muzeu nou de pictură veche, ca racordarea spațială a picturilor să rămână, în mod necesar și unic, pe seama ramelor, fără o nouă mediere între rama veche și noul perete; însă în egală măsură exclud faptul că racordarea s-ar putea produce spontan, prin simpla înlăturare a ramelor. Nu trebuie să punem vinul nou în butoaie vechi, acțiune asupra căreia admonesta Evanghelia, nici invers. Trebuie mai degrabă să luăm o sticlă colbuită de vreme și să o *așezăm* în așa fel încât pulberea de pe ea să nu pară murdărie, ci prețioasă atestare a vechimii și autenticității.

Nici sticla nu trebuie ștearsă, nici peretele murdărit. Cu acest sfat pragmatic vom încheia acest ultim capitol al teoriei restaurării.

ADNOTARE FINALĂ

Nu este lipsit de interes să observăm confirmarea celor de mai sus în analiza ramei făcută din perspectiva *psihologiei gestaltiste*. Arnheim[1] identifică în ramă unul dintre cazurile opoziției dintre figură și fond, care este și una dintre relațiile cele mai fecund studiate de psihologia formei. Dacă în epoca modernă, ne putem îndoi că ideea de ramă, ar deriva din fereastră, nu ne putem îndoi în schimb de originea arhitecturală a ramei și de faptul că tabloul cu ramă se raportează față de perete ca figura față de fond; dar

[1] R. ARNHEIM — *Art and visual perception*, University of California Press, 1957, p. 192; în limba română, în traducere: *Arta și percepția vizuală*, București, Ed. Meridiane, 1979, *(n. red.)*

dincolo de acest raport global ramă-tablou față de perete, există raportul figură-fond al ramei față de pictura pe care o încadrează. Era normal deci ca rama să fie folosită atâta timp cât se simțea necesară delimitarea spațiului picturii de spațiul ambient pentru care peretele constituie doar o delimitare cazuală. Dar de când pictorii au început să reducă profunzimea spațiului pictural și să aplatizeze planurile, pictura a început să *„snatch the contour"* al ramei, adică să facă din contur limita exterioară a picturii mai degrabă decât interiorul ramei. Cu aceasta raportul figură-fond al ramei față de pictură se dizolvă. Rama se adaptează noii sale funcții, fie reducându-se la un profil insesizabil — un simplu contur — fie înclinându-se spre *verso* (*„reverse section"*) prezentând astfel pictura ca pe o suprafață conturată, o „figură așezată direct pe perete".

CARTA RESTAURĂRII 1972

(CARTA DEL RESTAURO 1972)

Prin circulara nr. 117 din 10 aprilie 1972, Ministerul Instrucțiunii Publice a difuzat Carta Restaurării 1972, către toți supraintendenții și coordonatorii institutelor autonome, cu dispoziția de a se conforma obligatoriu și cu exactitate, în cazul fiecărei intervenții de restaurare asupra oricărei opere de artă, normelor conținute de Cartă în sine și de instrucțiunile din Anexe, pe care le reproducem aici integral.

Raport la Carta Restaurării

Conștiința că operele de artă — înțelese în accepția cea mai vastă, cuprinzând ambientul urban, monumentele de arhitectură, de pictură și sculptură, de la vestigiul paleolitic până la expresiile figurative ale culturilor populare — trebuie să fie tutelate omogen și egalitar, conduce cu necesitate la elaborarea unor norme tehnico-juridice care să sancționeze limitele în interiorul cărora trebuie înțeleasă conservarea, fie ca salvgardare și acțiune preventivă, fie ca intervenție de restaurare propriu-zisă. Constituie un titlu de onoare pentru cultura italiană faptul că — drept consecință a unei practici de restaurare care treptat s-a debarasat de arbitrarul practicilor restaurărilor de tip refacere — se ajungea, încă din 1931,

la elaborarea unui document numit Carta Restaurării, în al cărei cadru, deși obiectivul era limitat la monumentele de arhitectură, normele generale puteau fi extinse cu ușurință și asupra operelor de pictură și de sculptură.

Din nefericire, acea Cartă a Restaurării n-a avut niciodată statut de lege; ulterior, dată fiind conștientizarea progresivă a pericolelor la care opera de artă este expusă printr-o restaurare realizată în absența unor precise criterii tehnice, în 1938 s-a venit în întâmpinarea acestei necesități, atât prin înființarea Institutului Central de Restaurare, cât și prin însărcinarea unei Comisii ministeriale cu elaborarea normelor unificate care, începând cu arheologia, să îmbrățișeze toate ramurile artelor figurative. Aceste norme, fără îndoială nobile, au rămas însă și ele lipsite de forța de lege, funcționând doar ca instrucțiuni interne ale Administrației. De asemenea, nici teoria sau metodologiile ulterior elaborate de Institut n-au fost extinse asupra tuturor restaurărilor de opere de artă ale națiunii.

Lipsa perfectării juridice a acestor reglementări n-a întârziat să se dezvăluie a fi nocivă, prin starea de neputință în fața arbitrarului trecutului fie în domeniul restaurării (mai ales în cazul demolărilor sau al modificărilor vechilor ambiente), fie în cazul distrugerilor de război când, datorită unui sentimentalism, explicabil dar nu mai puțin condamnabil, față de monumentele vătămate sau distruse, s-a forțat nota realizându-se refaceri și reconstituiri lipsite de acele precauții și rețineri care constituiseră mândria realizărilor italiene în domeniul restaurării. Daune de aceeași importanță s-au înregistrat și datorită doleanțelor unei modernități prost-înțelese și a unei viziuni urbanistice lipsite de rafinament care, pe măsura dezvoltării orașelor și având în prim plan mobilul traficului, determina cu precădere nerespectarea conceptului de ambient care, dincolo de considerentele restrânse ale monumentului individual, reprezintă pentru Carta Restaurării, o cucerire notabilă. În privința operelor de artă, de pictură și de sculptură.

zone ceva mai controlabile, unde, chiar în lipsa unor norme juridice, o prudență sporită în restaurare a evitat prejudicieri grave de tipul consecințelor nefaste ale curățărilor radicale întâmplate, din nefericire în străinătate, totuși necesitatea unificării metodelor s-a dovedit de neeludat chiar și numai pentru a interveni corect asupra operelor de proprietate privată, evident nu mai puțin importante pentru patrimoniul artistic național față de cele aflate în proprietatea statului.

Carta Restaurării 1972

ART. 1. În scopul salvgardării și restaurării, toate operele de artă, din orice epocă, în accepția cea mai vastă, cuprinzând de la monumentele de arhitectură la cele de pictură și sculptură, fie și fragmente, de la vestigiul paleolitic la expresiile reprezentaționale figurative ale culturilor populare și ale artei contemporane, oricăror persoane sau instituții ar aparține, fac obiectul prezentelor instrucțiuni care iau denumirea de *Carta Restaurării 1972*.

ART. 2. În vederea salvgardării și restaurării, pe lângă operele indicate în articolul precedent sunt echivalente acestora complexele de edificii de interes monumental, istoric sau ambiental, în mod special centrele istorice, colecțiile artistice și interioarele păstrate în dispoziția lor tradițională, grădinile și parcurile considerate de importanță deosebită.

ART. 3. Pe lângă operele definite la art. 1 și 2 intră sub incidența prezentelor instrucțiuni și operațiile vizând asigurarea salvgardării și restaurării vestigiilor antice în raport cu cercetările terestre și subacvatice.

ART. 4. Prin salvgardare se înțelege orice măsură de conservare care nu implică intervenția directă asupra operei; prin restaurare se înțelege orice intervenție vizând menținerea în eficiență, facilitarea citirii și transmiterea integrală către

viitor a operelor și a obiectelor defințe în articolele precedente.

ART. 5. Fiecare Supraintendență și Institut cu responsabilități în domeniul conservării patrimoniului istorico-artistic și cultural va completa *detaliat* un program anual cu lucrările de salvgardare și restaurare și cu cercetările de subsol și subacvatice ce trebuie îndeplinite, fie în contul statului, fie al altor instituții sau persoane; acesta va fi supus aprobării Ministerului Instrucțiunii Publice *(Ministero della Pubblica Istruzione)* în consens cu Consiliul Superior al Antichităților și Artelor Frumoase *(Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti)*.

În cadrul acestui program, fie și ulterior prezentării sale, orice intervenție asupra operelor prevăzute la art. 1 va trebui să fie documentată și justificată printr-un memoriu tehnic din care să rezulte, pe lângă vicisitudinile de conservare ale operei, starea actuală a acesteia, natura intervențiilor considerate necesare și cheltuielile oportune pentru a le face față.

Acest memoriu va fi de asemenea supus aprobării Ministerului Instrucțiunii Publice, cu acordul prealabil — pentru cazurile deosebite și pentru cele prevăzute de lege — al Consiliului Superior al Antichităților și Artelor Frumoase.

ART. 6. Referitor la scopurile cărora, prin art. 4, le corespund operațiile de salvgardare și restaurare, pentru toate operele de artă precizate la art. 1, 2 și 3 se interzic fără excepție:

1) completări în același stil sau analoage, fie și în forme simplificate, chiar și atunci când există documente grafice sau plastice care pot da indicații asupra felului în care ar fi fost sau ar fi trebuit să apară aspectul operei finite;

2) înlăturări sau demolări care să șteargă urma trecerii operei prin timp; excepție fac alterările care desfigurează sau sunt incongruente cu valențele istorice ale operei sau completările în același stil care falsifică opera;

3) înlăturări, reconstituiri sau reamplasări în locuri diferite de cele originare; fac excepție numai cazurile în care reamplasările ar fi determinate de rațiuni superioare de conservare;

4) alterarea condițiilor anexe sau ambientale în care opera de artă, complexul monumental sau ambiental, complexul unui interior, grădina, parcul etc. au ajuns până în zilele noastre;

5) alterări sau înlăturări ale patinei.

ART. 7. În raport cu aceleași scopuri precizate la art. 6 și pentru toate operele de la art. 1, 2 și 3 fără excepție, se admit următoarele operații sau reintegrări:

1) adăugarea unor părți anexe cu funcțiune statică și reintegrarea unor zone restrânse istoric confirmate în funcție de caz, delimitând vizibil granițele integrărilor sau adoptând materiale diferențiate deși armonizate, decelabile cu ochiul liber, în mod special în punctele de racord cu porțiunile vechi; pe deasupra purtând acolo unde este posibil, marca și data reintegrării;

2) curățări care, pentru picturile și pentru sculpturile policrome, nu trebuie să atingă niciodată pigmentul culorii, respectând patina și eventualele *vernis*-uri vechi; pentru toate celelalte genuri de opere nu trebuie să se ajungă prin curățare la suprafața nudă a materiei care alcătuiește opera;

3) anastiloze exact documentate, recompuneri ale unor opere care au ajuns fragmente; aranjarea operelor lacunare, reconstituind interstițiile de mică importanță printr-o tehnică clar diferențiabilă cu ochiul liber sau prin zone neutre acordate, la diferite nivele, cu părțile originale sau lăsând vizibil suportul originar, oricum niciodată integrând *ex novo* zone figurative sau inserând elemente determinante pentru figurativismul operei;

4) modificări sau noi inserții cu scop static și de conservare în structura internă sau în substratul-suport, cu condiția ca, după îndeplinirea operației, acestea să nu determine alterări ale aspec-

tului nici în privința cromaticii, nici a materiei la suprafață.

5) noua ambientare sau amplasare a operei atunci când ambientarea sau amplasarea tradițională nu mai există sau au fost distruse sau în cazul în care acest lucru este impus de condițiile de conservare.

ART. 8. Orice intervenție asupra operei sau în vecinătatea operei în scopurile menționate la art. 4, trebuie să fie efectuată în așa fel și cu astfel de tehnici și substanțe încât să ofere garanția că în viitor nu va împiedica o eventuală nouă intervenție de salvgardare sau restaurare. Mai mult decât atât, fiecare intervenție trebuie în prealabil studiată și motivată în scris (v. ultimul paragraf art. 5) și trebuie ținută evidența (jurnalul) desfășurării ei, ce va fi urmată de un raport final, cu documentața fotografică anterioară, din timpul și posterioară intervenției. Vor fi, de asemenea, documentate toate investigațiile și analizele eventual efectuate cu ajutorul fizicii, chimiei, microbiologiei și al altor științe. O copie a întregii documentații va rămâne în posesia arhivei Supraintendenței competente, iar o altă copie va fi trimisă la Institutul Central de Restaurare.

În cazul curățărilor va trebui să se păstreze un martor al stării anterioare intervenției, pe o porțiune de preferință limitrofă zonei în care s-a operat; în timp ce, în cazul înlăturii adăugirilor, părțile respective vor trebui, în măsura posibilităților, conservate sau documentate într-o arhivă-depozit specială a Supraintendețelor competente.

ART. 9. Utilizarea unei noi proceduri de restaurare precum și a unor noi materiale față de procedurile și materialele a căror folosință este în vigoare, va trebui să fie autorizată de Ministerul Instrucțiunii Publice pe baza opiniei corespunzătoare și motivate a Institutului Central de Restaurare, căruia îi va reveni și sarcina de a promova întâmpinări către același Minister pentru interzicerea materialelor și metodelor perimate, nocive sau neverificate sau pentru a sugera folosirea de noi metode și materiale, pentru a indica cercetările ce ar trebui efectuate, dotările și specialiștii potriviți.

ART. 10. Prevederile vizând protejarea operelor de la art. 1, 2 și 3 față de acțiunile poluante și ale variațiilor atmosferice, termice și higrometrice, vor trebui să fie de așa natură, încât să nu altereze sensibil aspectul materiei și culorii suprafețelor sau să necesite modificări substanțiale și permanente ale ambientului în care operele au fost istoric transmise. Cu toate acestea, în cazul în care sunt indispensabile modificări de acest gen din rațiuni superioare de conservare, vor trebui să fie realizate prin cele mai discrete mijloace; în orice caz astfel încât să se evite posibilitatea creării vreunui dubiu cu privire la epoca în care au fost realizate.

ART. 11. Metodele specifice confirmate ca proceduri de restaurare pentru monumentele de arhitectură, de pictură, de sculptură, pentru centrele istorice în complexitatea lor cât și pentru efectuarea săpăturilor arheologice sunt specificate în totalitate în anexele a, b, c ale prezentelor instrucțiuni.

ART. 12. În cazurile de dubiu sau dispută asupra atribuirii competențelor tehnice, decizia o va lua Ministrul pe baza referatelor supraintendenților sau șefilor de institute implicați, cu avizul Consiliului Superior al Antichităților și Artelor.

ANEXA A

Instrucțiuni pentru salvgardarea și restaurarea antichităților

În domeniul antichităților, pe lângă normele generale prevăzute de articolele conținute de Carta Restaurării, este necesar să se țină cont de necesitățile specifice salvgardării subsolului

arheologic, conservării și restaurării vestigiilor în timpul investigațiilor de sol și subacvatice, cu referință la art. 3.

Problema principală în salvgardarea subsolului arheologic este în mod necesar legată de seria de dispoziții și legi privind expropierea, aplicarea unor restricții speciale, crearea unor rezervații și parcuri arheologice. În conformitate cu diferitele măsuri ce trebuie luate în diferitele cazuri, va trebui totdeauna să se dispună cercetarea atentă în teren în scopul depistării tuturor datelor ce eventual pot fi găsite la suprafață, a materialelor ceramice răspândite, identificarea unor eventuale elemente care ar ieși la iveală, recurgând în subsidiar și la ajutorul fotografiei aeriene și la prospecțiile (electrice, electromagnetice etc.) de teren, în așa fel încât cunoașterea cât mai complet posibilă a naturii arheologice a terenului să permită măsuri de o cât mai mare precizie cu privire la aplicarea normelor de salvgardare, la natura și limitele restricțiilor, la cuprinderea planurilor regulatoare și de control în cazul executării de lucrări agricole sau edilitare.

Pentru salvgardarea patrimoniului arheologic submarin, conform legilor și dispozițiilor restrictive legate de săpăturile subacvatice vizând împiedicarea manipulărilor aleatorii și eronate a epavelor navelor antice și a încărcăturii lor, a ruinelor inundate și a sculpturilor scufundate, se impun măsuri extrem de particularizate, începând cu explorarea sistematică cu personal calificat a litoralului italic, în scopul completării atente a unei *Forma Maris*, cu indicarea tuturor epavelor și monumentelor scufundate, fie în vederea protejării lor, fie în vederea planificării cercetărilor științifice subacvatice. Recuperarea unei epave sau a unei ambarcațiuni antice nu va trebui începută fără pregătirea prealabilă a spațiilor și utilajelor speciale necesare, care să permită adăpostirea materialelor recuperate de pe fundul marin, toate acele tratamente de care au nevoie mai ales elementele de natură lemnoasă — spălări prelungite, băi cu substanțe consolidante, condiționarea aerului și temperaturii. Sistemele de extragere și recuperare a ambarcațiunilor scufundate trebuie studiate de la caz la caz, în conformitate cu starea specifică a epavei, având în vedere și experiența dobândită în ultimele decenii pe plan internațional. Atât în cazul acestor condiții de regăsire-descoperire speciale ca și în cazul obișnuitelor explorări arheologice terestre, va trebui să se țină cont de exigențele speciale de conservare și restaurare ale obiectelor în funcție de tipologie și de materialul din care sunt făcute. De exemplu, pentru materialele ceramice și pentru amfore se vor lua toate măsurile care să permită identificarea unor eventuale resturi sau urme ale conținutului lor, mărturii ale traiului în vechime; de asemenea, o atenție deosebită va trebui acordată depistării și fixării unor eventuale inscripții pictate, mai ales pe corpul amforelor.

Pe durata explorărilor arheologice terestre — în timp ce normele de recuperare și documentare se apropie explicit de cadrul normelor privind metodologia săpăturilor arheologice — în ceea ce privește restaurarea, trebuie să se țină cont de măsuri care, în timpul operațiunilor de săpătură, să asigure conservarea imediată a vestigiilor, mai ales în cazul în care acestea sunt perisabile, și posibilitatea conservării și restaurării definitive. În cazul regăsirii unor elemente disparate provenind din sisteme ornamentale de stuc, pictate, de mozaic sau în *opus sectile* este necesar ca, înainte și în timpul recuperării, să fie menținute coeziv — prin învelișuri ghipsate, bandaje sau lipituri adecvate — în așa fel încât ulterioara lor recompunere și restaurare în laborator să fie facilitată. În recuperarea sticlăriei este indicat să nu se opereze nici un fel de curățare în timpul săpăturii, din cauza ușurinței cu care sticlăria clivează. În privința obiectelor ceramice și de teracotă este indispensabil să nu se aducă prejudicii prin spălări sau curățări grăbite eventualelor pictări, culori sau inscripții prezente. Se impun precauții cu totul speciale în adunarea obiectelor

sau fragmentelor de metal, mai ales în cazul în care acestea sunt oxidate; în acest caz ar trebui să se folosească, pe lângă sistemele de consolidare, și suporturi adecvate. Vor trebui căutate cu atenție și eventualele resturi sau amprente de țesături. În cadrul arheologiei pompeiene este de-acum consacrată practica obținerii unor calchieri în negativ a plantelor și materialelor organice perisabile, prin intermediul turnărilor de ipsos în golurile rămase în teren.

În scopul realizării acestor instrucțiuni este necesar ca, pe parcursul derulării săpăturilor, să se asigure disponibilitatea restauratorilor pentru o intervenție imediată de recuperare și consolidare în caz de necesitate.

Va trebui acordată o deosebită atenție problemei restaurării acelor opere de artă destinate să rămână sau să fie reamplasate (după o extragere prealabilă) în locul de origine, în mod special picturilor și mozaicurilor. Au fost experimentate cu succes (în funcție de condițiile climatice și higrometrice) diferite tipuri de suporturi, de șasiuri și adezivi care, în cazul picturilor, permit reamplasarea în ambientul unui edificiu antic corespunzător acoperit, evitând contactul direct cu peretele și oferind, în schimb, înlesnirea montării și siguranța conservării. Trebuie evitate integrările care conferă lacunei un colorit asemănător celui al mortarului brut, după cum trebuie de asemenea evitată folosirea *vernis*-urilor sau a cerii pentru reîmprospătarea culorilor, acestea fiind totdeauna pasibile de alterări; este suficientă o curățare atentă a suprafețelor originale.

Pentru mozaicuri este de preferat, în măsura posibilităților, reamplasarea lor în edificiul de proveniență din care constituie parte integrantă; într-un astfel de caz, după desprinderea *a strappo* — desprindere care, cu ajutorul metodelor moderne, poate fi realizată și pe suprafețe întinse fără a opera îmbucătățiri — cimentarea cu miez metalic inoxidabil se dovedește în continuare metoda cea mai indicată și mai rezistentă la agenții atmosferici. În schimb în privința mozaicurilor destinate expunerii într-un muzeu, este folosit de-acum pe scară largă suportul tip *sandwich*, din materiale ușoare, rezistent și ușor de manipulat.

Interioarele cu picturi parietale *in situ* (peșteri preistorice, morminte, interioare de mici dimensiuni) necesită măsuri speciale de salvgardare față de pericolul acțiunii factorilor de climă. În aceste situații, pentru o mai bună conservare a picturilor, trebuie menținuți constanți doi parametri esențiali: gradul de umiditate și temperatura mediului ambiant. Acești parametri sunt lesne susceptibili la modificări cauzate de factorii externi, străini ambientului respectiv, mai ales datorită aglomerărilor de vizitatori, iluminatului excesiv, puternicelor modificări atmosferice externe; de aceea devine necesară studierea unor măsuri preventive speciale și în privința admisiei publicului vizitator prin intermediul unor camere de climatizare interpuse între ambientul vechi, care trebuie protejat, și exterior. Asemenea precauții au fost luate pentru accesul în monumentele preistorice pictate din Franța și Spania și ar fi de dorit și pentru multe dintre monumentele noastre (necropola de la Tarquinia).

În restaurarea monumentelor arheologice, pe lângă normele generale conținute de Carta Restaurării și de Instrucțiunile pentru coordonarea restaurărilor de arhitectură, va trebui să se țină cont și de anumite exigențe legate de specificitatea tehnicilor vechi. În primul rând, pentru restaurarea completă a unui monument care comportă cu necesitate și studiul său din perspectivă istorică, va trebui să se înceapă prin cercetări de săpătură, cu descoperirea fundațiilor; operațiile trebuie să fie dirijate prin metoda stratigrafică care poate furniza date prețioase privind fazele și evenimentele prin care a trecut edificiul în cauză.

Dacă în restaurarea unor tronsoane de *opus incertum*, *quasi reticulatum*, *reticulatum* și *vittatum* se vor folosi aceleași sortimente de tuf, va trebui ca porțiunile restaurate să se prezinte într-un

plan uşor retras faţă de cele originare, în timp ce pentru tronsoanele din cărămidă este oportun să se indice suprafaţa cărămizilor moderne prin dăltuire sau incizie. Pentru restaurarea structurilor în *opus quadratum* s-a experimentat, cu rezultate pozitive, sistemul de a reface paramentul respectând măsurile antice, folosind, printre altele, fragmente din materialul originar cimentate cu mortar amestecat la suprafaţă cu pulbere din acelaşi material, obţinându-se astfel şi armonizarea cromatică.

Ca alternativă la retragerea planului suprafeţei integrate în integrările restaurării moderne se poate practica cu succes un şanţ de contur care să delimiteze porţiunea restaurată sau, deopotrivă, inserţia unei benzi înguste de materiale diferite. De asemenea, în multe cazuri este indicată folosirea unui tratament optic diversificat prin intermediul unei incizări adecvate a suprafeţelor moderne.

În final, ar fi indicat să se plaseze, în fiecare zonă restaurată, plachete purtând data, sigle sau alte însemne speciale.

Folosirea cimentului cu suprafaţa îmbrăcată în pulbere din acelaşi material cu monumentul de restaurat se poate dovedi utilă şi în cazul integrării tamburilor coloanelor antice din marmură, tuf sau calcar, ţinând seama şi de calitatea mai mult sau mai puţin ornamentală a tipului de monument în cauză; în ambianţa romană, marmura albă poate fi integrată cu travertin sau calcar, în alăturări deja experimentate cu succes (restaurarea lui Valadier la Arcul lui Titus). În cazul monumentelor antice şi în mod special în cazul celor de epocă arhaică şi clasică, trebuie să se evite în porţiunile restaurate alăturarea unor materiale diferite şi anacronice care să apară stridente şi agresive şi din punct de vedere cromatic; se pot, în schimb, folosi diferite expediente pentru a diferenţia nuanţat utilizarea aceluiaşi material din care este construit monumentul (folosirea acestuia în restaurare fiind preferabilă).

O problemă specifică monumentelor arheologice este protejarea zidurilor ruinate; în primul rând, trebuie menţinut conturul „neregulat" al ruinei şi, în acest scop, a fost de asemenea experimentată folosirea aplicării pe suprafaţă a unui strat de mortar amestecat cu material sfărâmat, care pare a da rezultate destul de bune atât sub aspect estetic, cât şi din punctul de vedere al rezistenţei la agenţii atmosferici. În privinţa problemei generale a consolidării materialelor arhitectonice şi a sculpturilor exterioare sunt de evitat experimentările de metode insuficient verificate.

De altfel, prevederile pentru restaurarea şi conservarea monumentelor arheologice trebuie studiate şi în funcţie de varietatea condiţiilor de climat ale diferitelor medii (în Italia, în mod special variate).

ANEXA B

Instrucţiuni pentru coordonarea restaurărilor în arhitectură

Presupunând că operaţiunile de întreţinere, executate cu promptitudine, asigură monumentelor o viaţă îndelungată, evitând agravarea degradării, se recomandă cea mai mare grijă posibilă în supravegherea permanentă a imobilelor prin măsuri cu caracter preventiv, în scopul evitării unor ulterioare intervenţii de mai mare amploare.

Reamintim şi necesitatea de a considera toate operaţiile de restaurare din perspectiva lor esenţială de conservare, respectând elementele adăugate şi evitând, în orice caz, intervenţii înnoitoare sau de refacere.

Tot în scopul asigurării supravieţuirii monumentelor trebuie evaluată cu atenţie posibilitatea unei noi utilizări a vechilor edificii monumentale, atunci când aceasta nu se dovedeşte incompatibilă cu interesele istorico-artistice. Lucrările de

adaptare se vor limita la un minimum, păstrând cu scrupulozitate formele exterioare și evitând alterări sensibile ale individualității tipologice, ale construcției și ale secvențialității traseelor interioare.

Redactarea proiectului de restaurare a unei opere de arhitectură va fi precedată de o cercetare atentă a monumentului, efectuată din mai multe puncte de vedere (care să analizeze poziția monumentului în context teritorial sau în contextura urbană, aspectele tipologice, accentele și calitățile morfologice, sistemele și caracteristicile structurale etc.) în raport cu opera originară și cu cazul eventualelor adăugiri sau modificări.

Din acest studiu vor face parte integrantă cercetările bibliografice, iconografice, de arhivă etc. în vederea dobândirii oricărei eventuale informații cu caracter istoric.

Proiectul se va baza pe un releveu grafic și fotografic complet, vizând și interpretarea sub aspect metrologic, a traseelor regulatoare și a sistemelor de proporții; de asemenea va cuprinde și o investigație minuțioasă în vederea verificării condițiilor de stabilitate.

Executarea lucrărilor corespunzătoare restaurării monumentelor, constând în operații deseori extrem de delicate și totdeauna de mare răspundere, va trebui încredințată antreprizelor specializate și, pe cât posibil, finanțate rațional în loc de a fi contabilizate „pe măsură ce“ sau „în acord“.

Restaurările trebuie permanent supravegheate și dirijate pentru a fi siguri de buna lor executare și pentru a putea interveni imediat în cazul în care s-ar înregistra date noi, dificultăți, surpări de ziduri; în fine, pentru a evita, mai ales atunci când se folosesc târnăcopul și ciocanul, dispariția unor elemente anterior nedepistate sau eventual scăpate investigației preventive, dar cu siguranță utile pentru cunoașterea edificiului și desfășurarea restaurării. Coordonatorul lucrărilor, înainte de a dispune răzuirea zugrăvelilor sau eventual a tencuielilor, trebuie să verifice în mod special

existența sau absența oricăror urme de decor și care au fost texturile și coloratura originară a pereților și bolților.

Respectarea și salvgardarea autenticității elementelor constitutive este o condiție fundamentală a restaurării. Totdeauna acest principiu trebuie să dirijeze și să condiționeze soluțiile adoptate în plan operativ. De exemplu, în cazul unor ziduri înclinate, chiar dacă s-ar impune demolarea și reconstruirea, trebuie în prealabil examinată și probată și posibilitatea îndreptării lor fără a înlocui zidăria originară.

În acest sens, înlocuirea pietrelor mâncate de vreme va avea loc numai în cazul unor circumstanțe extrem de grave, dovedite ca atare.

Substituirile și eventualele integrări de paramente murale, acolo unde acest lucru se dovedește necesar, totdeauna într-o măsură limitată, vor trebui să fie oricând ușor de distins de elementele originare, diferențiind materialele sau suprafețele nou create; în general este preferabil să se efectueze de-a lungul perimetrului integrărilor un contur continuu, clar și persistent, dovadă a granițelor intervenției, realizat fie cu o lamelă de metal potrivită acestui scop, fie printr-un aranjament continuu de fragmente înguste de piatră, fie prin șănțuiri vizibile, mai largi și mai adânci, în funcție de caz.

Consolidarea pietrei sau a altor materiale trebuie probată experimental, chiar și în cazul metodelor îndelung verificate de Institutul Central de Restaurare.

Trebuie adoptate toate precauțiile pentru a evita agravarea situațiilor periclitante, precum și toate intervențiile pentru eliminarea cauzelor daunelor. De exemplu, imediat ce se observă pietre despicate de tiranți sau tije de fier care se umflă datorită umidității, trebuie demantelată porțiunea alterată și înlocuit fierul cu bronz sau aramă sau, cel mai bine, cu oțel inoxidabil care prezintă avantajul de a nu păta pietrele.

Sculpturile din piatră situate la exteriorul edificiilor sau în piețe publice trebuie supravegheate,

intervenind, când este posibil, prin adoptarea unei metode verificate de consolidare sau de protecție, fie și temporară, cu ajutorul practicilor mai sus indicate. Atunci când așa ceva este imposibil, trebuie să se efectueze transferul sculpturii la interior.

Pentru buna conservare a fântânilor din piatră sau din bronz trebuie decalcifiată apa, evitându-se astfel depunerile de calcar și curățările periodice dăunătoare.

Din rațiuni istorice, estetice și chiar tehnice evidente, patina pietrelor trebuie păstrată, întrucât ea îndeplinește un rol de protecție, după cum o atestă coroziunile care încep din lacunele patinei. Substanțele acumulate pe pietre — *detritus*, murdărie, praf, funingine, *guano* etc. — pot fi îndepărtate folosind numai perii vegetale sau jeturi de aer cu presiune moderată. Se vor evita periile metalice, rașpelurile, după cum, de asemenea, se vor exclude, în general jeturile abrazive de mare presiune cu nisip natural, apă sau abur și chiar se vor interzice spălările de orice natură

ANEXA C

Instrucțiuni pentru executarea restaurărilor de pictură și sculptură
Operațiuni preliminare

Prima operație de îndeplinit înaintea oricărei intervenții de restaurare asupra oricărei opere de artă, de pictură sau de sculptură, este verificarea minuțioasă a stării de conservare. În această verificare sunt incluse: relevarea diferitelor straturi materiale din care opera ar putea fi alcătuită — și dacă acestea sunt originare sau adăugate ulterior — determinarea aproximativă a diferitelor epoci în care s-au produs stratificările, modificările, adăugirile. Se va redacta deci un raport care va fi parte integrantă a proiectului și începutul jurnalului de evidență a restaurării. Ulterior vor trebui executate fotografiile, indispensabile documentării stării în care se afla opera înaintea restaurării iar aceste fotografii vor fi executate, în funcție de situație, atât în lumină naturală, cât și în lumină monocromă la raze ultraviolete, simple sau filtrate, la raze infraroșii. Totdeauna este de dorit efectuarea radiografiilor cu radiații moi, inclusiv în situații care nu prezintă suprapuneri sesizabile cu ochiul liber. În cazul picturilor mobile trebuie fotografiat și *verso*-ul picturii.

Dacă din documentația fotografică, care va fi adnotată în jurnalul de restaurare, rezultă elemente problematice, acestea vor fi prezentate ca atare.

După realizarea fotografiilor se vor opera prelevări minime care să intereseze toate straturile, până la suport, din porțiuni fără mare importanță pentru operă, atunci când există stratificări sau trebuie cunoscută starea preparației în vederea alcătuirii de secțiuni stratigrafice.

Pe fotografiile în lumină naturală se vor însemna punctele exacte ale prelevărilor; vor fi adnotate corespunzător în jurnalul de restaurare, cu referire la fotografie.

Referitor la picturile murale, pe piatră, teracotă sau alt suport (imobil), va trebui să verificăm condițiile suportului în raport cu umiditatea; să depistăm dacă este vorba despre umiditate de infiltrare, prin condensare sau prin capilaritate; să efectuăm prelevări din tencuială sau din conglomeratul zidăriei pentru a le determina gradul de umiditate.

În caz că observăm sau presupunem existența unor formațiuni bacteriene, vor trebui efectuate analize microbiologice.

Problema specifică sculpturilor — când nu este vorba despre sculpturi pictate sau vopsite — este de a constata starea de conservare a materialului din care au fost executate și eventual efectuarea unor radiografii.

Prevederi în vederea executării intervenţiei de restaurare

Investigaţiile preliminare creează posibilitatea de a orienta intervenţia de restaurare în direcţie corectă, fie că este vorba de o simplă curăţare, de fixare, de înlăturarea repictărilor, de transport, de recompunere din fragmente. Cu toate acestea, investigaţia care prezintă cea mai mare importanţă pentru pictură, determinarea tehnicii folosite, nu va putea primi întotdeauna un răspuns ştiinţific; de aceea, precauţiile şi probarea empirică a materialelor ce vor fi utilizate în restaurare nu sunt niciodată de prisos, chiar dacă tehnica picturii în cauză este, în linii mari, determinată.

Referitor la curăţări, acestea vor putea fi executate, în principal, prin două modalităţi: cu mijloace mecanice şi cu mijloace chimice. Oricum trebuie exclus orice fel de mijloc care ar împiedica vizibilitatea sau posibilitatea intervenţiei şi controlului direct asupra picturii (ca în caseta Pethen Koppler şi în alte cazuri de acelaşi fel).

Se va face uz de mijloace mecanice (bisturiul) numai sub controlul microscopului, chiar dacă acest control nu se va exercita permanent.

Mijloacele chimice (solvenţii) trebuie să fie de o atare natură încât să poată fi imediat neutralizate şi volatile, pentru a nu se fixa în mod durabil în straturile picturii. Înainte de folosire vor fi probate pentru a avea siguranţa că nu pot ataca *vernis*-ul originar al picturii, acolo unde, în secţiune stratigrafică, apare un strat măcar prezumat a fi *vernis*.

Oricare ar fi mijlocul ales, înainte de a efectua curăţarea, trebuie controlată cu mare atenţie statica picturii, indiferent de suportul pe care se află, şi efectuată fixarea părţilor în curs de exfoliere sau periclitate. După caz, această fixare va fi executată fie local, fie cu o soluţie aplicată uniform a cărei penetrare se asigură cu ajutorul unei surse de căldură constantă, care să nu prezinte nici un fel de pericol pentru conservarea picturii. Oricum s-ar realiza fixarea, este regulă absolută îndepărtarea oricărei urme de fixativ de pe suprafaţa pictată. În acest scop, după fixare se va efectua un examen atent la microscop.

Când trebuie efectuată o protejare generală a picturii, în vederea unor operaţii asupra suportului, este obligatoriu ca protejarea să fie făcută după consolidarea părţilor parţial desprinse sau periclitate, cu ajutorul unui adeziv extrem de uşor solvabil şi diferit de cel folosit la fixarea porţiunilor parţial desprinse sau periclitate.

Dacă suportul picturii, de natură lemnoasă, este atacat de cari, termite ş.a.m.d., trebuie expus acţiunii unor gaze insecticide fără a aduce daune picturii. Trebuie evitată îmbibarea cu lichide.

Când starea suportului sau a preparaţiei sau ambele — în cazul picturilor mobile — necesită distrugerea sau, oricum, îndepărtarea suportului şi substituirea grundului, va fi necesară înlăturarea integral de mână, cu bisturiul, a vechiului grund; subţierea lui nu ar fi suficientă, decât numai în cazul în care acesta ar fi într-o stare bună şi doar suportul degradat. Pentru a menţine conformaţia originară a suprafeţei pictate trebuie preferată întotdeauna, acolo unde este posibil, păstrarea preparaţiei.

În cazul înlocuirii suportului lemnos, când acest lucru este indispensabil, trebuie exclusă soluţia substituirii lui cu un suport alcătuit din conglomerat; este de preferat ca aplicarea pe un suport rigid să aibă loc doar atunci când există certitudinea absolută că suportul în sine nu are un indice de dilatare diferit de cel al suportului substituit. Oricum, adezivul suportului pânzei picturii transferate va trebui să fie uşor solubil, fără a prejudicia nici pictura, nici adezivul care leagă straturile picturale de pânza de transport.

În cazul în care suportul lemnos originar se află în bună stare, dar necesită îndreptări, consolidări sau parchetare, trebuie ţinut cont, acolo unde nu este neapărat necesar pentru es-

Referitor la suportul pe care trebuie replasată pelicula picturală, acesta trebuie să ofere garanţii maxime de stabilitate, inerţie, echilibru şi neutralitate (absenţă a *ph*-ului); de asemenea, trebuie să poată fi construit pe aceleaşi dimensiuni cu pictura, fără suturi intermediare care, cu trecerea timpului, inevitabil ar transpare prin suprafaţa pictată. Adezivul cu care se va fixa pânza aderentă la pelicula picturală pe noul suport trebuie să poată fi diluat foarte uşor, cu un solvent care să nu dăuneze picturii.

În cazul în care se preferă menţinerea picturii transpuse pe pânză, bineînţeles consolidate, şasiul va fi conceput în aşa fel şi cu materiale de aşa natură, încât să posede maximă stabilitate, elasticitate şi automatism în a-şi restabili elasticitatea, în eventualitatea în care aceasta ar varia datorită oricăror cauze, climatice sau de alt gen.

În schimb, în cazul extragerii mozaicurilor, trebuie să asigurăm fixarea *tessere*-lor (acolo unde nu compun o suprafaţă perfect plană), pentru a putea fi reaplicate în dispoziţia originară. Înainte de aplicarea pânzelor de protecţie şi a armăturii de susţinere, vom consemna starea de conservare a *tessere*-lor şi eventual le vom consolida. Se va acorda o grijă deosebită păstrării particularităţilor tectonice ale suprafeţei.

Prevederi pentru efectuarea restaurărilor de sculptură

După decelarea materialului şi eventual a tehnicii cu care au fost executate sculpturile (în marmură, piatră, stuc, carton, teracotă, teracotă vitrifiată, lut, lut pictat etc.), în cazurile în care nu apar porţiuni pictate şi se impune o curăţare, sunt de exclus spălările care, deşi lasă intact materialul, ar putea ataca patina.

Din acest motiv, în cazul sculpturilor recuperate din săpătură sau descoperite în apă (mare, râuri etc.), dacă prezintă cruste, acestea vor fi îndepărtate de preferinţă prin mijloace mecanice sau, dacă se folosesc solvenţi, aceştia nu trebuie să atace materialul din care este făcută sculptura şi nici să-l impregneze în vreun fel.

În cazul în care este vorba de sculpturi de lemn aflate într-o stare avansată de degradare, folosirea fixativelor va fi subordonată aspectului originar al materialului lemnos.

Dacă lemnul este infestat cu cari, molii, termite ş.a.m.d., va fi supus acţiunii unor gaze adecvate, evitându-se, pe cât posibil, îmbibarea cu lichide care, chiar în absenţa porţiunilor pictate, ar putea altera aspectul lemnului.

În cazul sculpturilor fragmentate, eventuala folosire a unor elemente de susţinere (tiranţi etc.) va viza în primul rând alegerea unui material metalic inoxidabil. La obiectele din bronz se recomandă o atenţie deosebită pentru păstrarea patinei nobile (atacamită, malahită etc.), bineînţeles numai în cazul în care dedesubt nu există nici un proces coroziv activ.

Măsuri generale privind reamplasarea operelor de artă restaurate

În absolut, ca direcţii de principiu, niciodată opera de artă restaurată nu va fi reamplasată la locul de origine dacă restaurarea a fost cauzată de starea termohigrometrică a locului în general sau a peretelui în special, dacă locul sau peretele nu au suportat intervenţii de aşa natură (reasanare, climatizare etc.) încât să garanteze salvgardarea şi conservarea operei de artă.

ANEXA D

Instrucţiuni pentru tutelarea „Centrelor istorice"

În scopul definirii Centrelor istorice trebuie luate în consideraţie nu numai vechile „centre" urbane, în accepţia tradiţională, ci, mai general, toate aşezările umane ale căror structuri, unitare

sau fragmentare, chiar dacă parțial modificate în timp, s-au constituit în trecut; sau, dintre cele recente, acelea care eventual au o valoare specială de martor istoric sau calități urbanistice și arhitectonice notabile.

Caracterul istoric este legat de interesul pe care îl prezintă respectivele așezări ca mărturii ale civilizației trecutului și ca documente de cultură urbană, independent chiar de valoarea artistică intrinsecă sau morfologică sau de un aspect ambiental caracteristic care, în continuare, le pot spori valoarea, deoarece nu numai arhitectura, dar și structura urbană posedă semnificație și valoare în sine.

Intervențiile de restaurare în Centrele istorice urmăresc — prin mijloace și instrumente obișnuite sau speciale — asigurarea permanenței în timp a valorilor ce le definesc. De aceea, restaurarea nu se va limita la operațiuni vizând doar conservarea caracterelor morfologice ale fiecărei arhitecturi sau ale fiecărui interior în parte, ci va fi extinsă la conservarea esențială a caracterelor de ansamblu ale întregului organism urbanistic și a totalității elementelor care colaborează la definirea respectivelor caractere.

Pentru ca organismul urbanistic în cauză să poată fi păstrat corespunzător, ținând cont și de permanența sa în timp și de continuitatea unei vieți civile moderne în cadrul său, este necesar, ca în primul rând, Centrele istorice să fie reorganizate în cel mai amplu context urban și teritorial, în raport și în conexiune cu viitoare dezvoltări; aceasta și în scopul coordonării acțiunilor urbanistice astfel încât salvgardarea și recuperarea centrului istoric să fie obținută pornind de la exteriorul orașului, prin intermediul unei proiectări adecvate a intervențiilor teritoriale. Prin astfel de intervenții (realizabile prin mijloace urbanistice) va fi posibilă configurarea unui nou organism urban, care să permită scoaterea din seama centrului istoric a funcțiilor ce-i sunt improprii și recuperarea lui în termenii unei reasanări conservatoare.

Coordonarea trebuie prevăzută și în raport cu necesitatea salvgardării contextului mai general ambiental-teritorial, mai ales când acesta a dobândit valențe de o semnificație aparte, strâns legate de structurile istorice, așa cum ne-au parvenit ele (ca de exemplu corola de coline din jurul Florenței, laguna venețiană, centuriațiile romane din Valea Padului, zona cu Trulli din Puglia etc.).

În privința elementelor parțiale, prin intermediul cărora se efectuează salvgardarea organismului în ansamblul său, trebuie să luăm în considerație atât elementele constructive cât și elementele ce alcătuiesc spațiile exterioare (străzi, piețe etc.) și interioare (curți interioare, grădini, spații libere etc.), alte structuri demne de interes (ziduri, porți, stânci etc.) precum și eventuale elemente naturale care însoțesc ansamblul caracterizându-l mai mult sau mai puțin pregnant (relief natural, cursuri de apă, particularități geomorfologice etc.).

Elementele constructive integrante trebuie conservate nu doar sub aspectul lor morfologic, determinant pentru expresivitatea arhitecturală sau ambientală, ci și în caracterul lor tipologic, expresie a unor funcționalități care au caracterizat în timp folosirea acestor elemente.

În scopul relevării tuturor valorilor urbanistice, arhitectonice, ambientale, tipologice, structurale etc., orice intervenție de restaurare va fi precedată de o atentă „lectură" istorico-critică. Rezultatele acesteia nu sunt destinate atât determinării unor diferențieri operative — dat fiind că va trebui să se opereze cu criterii omogene pe întreg ansamblul definit ca un centru istoric — cât mai ales determinării gradelor diferite de intervenție: la nivel urbanistic, la nivel edilitar, calificând necesara „reasanare conservativă".

În acest sens trebuie precizat că prin reasanare conservativă trebuie înțeleasă, în primul rând, menținerea structurilor stradal-edilitare în general (menținerea dispoziției, traseelor, păstrarea rețelei stradale, a perimetrului edificiilor etc.)

și, în egală măsură, menținerea caracterelor generale ale ambientului, comportând conservarea integrală a celor mai semnificative accente monumentale și ambientale, adaptarea la exigențele vieții moderne a unor elemente sau organisme constructive individuale; doar în situații excepționale se vor efectua substituiri, fie și doar parțiale, ale elementelor ca atare, și numai în măsura în care acest lucru este compatibil cu conservarea caracterului general al structurilor centrului istoric.

Principalele tipuri de intervenție la nivel urbanistic sunt:

a) *Restructurarea urbanistică.* Verifică și corijează, acolo unde există carențe, raporturile cu structura teritorială sau urbană cu care formează o unitate. Analiza rolului teritorial și funcțional pe care centrul istoric îl îndeplinește în timp și în prezent deține o importanță deosebită. În acest sens, trebuie acordat un interes special examinării și restructurării raporturilor existente între centrul istoric și dezvoltările urbanistice și edilitare contemporane, mai ales din punct de vedere funcțional, cu o atenție specială acordată compatibilității funcțiilor coordonatoare.

Intervenția de restructurare urbanistică va trebui să vizeze degrevarea Centrelor istorice de destinațiile funcționale, tehnologice sau, în general, de folosire, care pot provoca un efect haotic și degradant asupra acestora.

b) *Reamenajarea stradală.* Se referă la analizarea și revizuirea conexiunilor stradale și a fluxului de trafic care impietează asupra structurii, cu scopul principal de a reduce aspectele patologice și a readuce folosirea centrului istoric în făgașul unor funcțiuni compatibile cu vechile structuri.

Trebuie luată în considerație și posibilitatea introducerii acelor utilaje, mijloace și servicii publice strâns legate de exigențele vieții.

c) *Revizuirea aranjamentului urban.* Privește străzile, piețele și toate spațiile libere existente (curți interioare, spații interioare, grădini etc.) în vederea creării unei legături omogene între edificii și spațiile exterioare.

Principalele tipuri de intervenții la nivel edilitar sunt:

1) *Reasanarea statică și igienică a edificiilor,* având drept scop întreținerea structurilor și folosirea judicioasă a acestora. Intervenția trebuie efectuată cu tehnicile, metodele și măsurile preventive precizate în instrucțiunile pentru dirijarea restaurărilor de arhitectură. În cadrul acestui tip de intervenție, o importanță deosebită este deținută de respectarea calităților tipologice, structurale și funcționale ale organismului, evitând transformări ce i-ar putea altera caracterul.

2) *Renovarea funcțională* a structurilor interioare este permisă numai când este indispensabilă menținerii în folosință a edificiului. În cadrul acestui tip de intervenție deține o importanță fundamentală respectarea calității tipologice și structurale a edificiilor, fiind interzise toate intervențiile care i-ar altera caracterul, cum ar fi golirea structurii edilitare sau introducerea unor funcțiuni care ar deforma excesiv echilibrul tipologico-structural al organismului.

Mijloacele operative ale tipurilor de intervenții mai sus enumerate sunt în principal:

— planuri regulatoare generale, restructurând raporturile dintre centrul istoric și teritoriu și dintre centrul istoric și oraș în ansamblul său;

— planuri de detaliu privind restructurarea centrului istoric în elementele sale cele mai semnificative;

— planuri de execuție, pe compartimente, extinse la un edificiu, perimetru, cartier sau la un ansamblu de elemente organic grupate.

GLOSAR

ADAPTARE

Termen specific **restaurării în arhitectură** și care reprezintă **reutilizarea** unui edificiu într-o altă funcțiune decât cea originală. Prin aceasta se urmărește atât salvarea și punerea în valoare a unui ansamblu arhitectural, cât și posibilitatea reamenajării acestuia din rațiuni funcționale, răspunzând standardelor actuale. De asemenea, adaptarea reclamă de multe ori adaosuri, completări sau reconstrucții ale unor edificii, aspecte care trebuie tratate cu toate precauțiile necesare pentru a nu provoca un fals istoric și estetic.

ADĂUGIRE

Element nou care este alăturat sau se suprapune structurii originale a operei de artă. Adăugirea, asemenea repictării, poate să aparțină autorului însuși sau unei intervenții ulterioare. Adăugirea apare adeseori și în cazul arhitecturii, în care epoci succesive pot modifica sau extinde cu noi detalii sau construcții monumentul sau ansamblul inițial. Prin urmare, adăugirea poate fi ea însăși istoricizată, reprezentând trecerea prin timp a operei și fiind conservată ca atare.

ALAUN

Sulfat dublu al unui metal monovalent și al unui metal trivalent. Alaunul de potasiu și aluminiu, aflat sub denumirea populară de **„piatră acră"**, este exemplul cel mai cunoscut. Pe lângă întrebuințările din industria tăbăcăriei sau a hârtiei, alaunul este folosit ca mordant în vopsitoria textilelor, pentru fabricarea coloranților

și a lacurilor în pictură. Este întâlnit și ca adaos în albușul de ou folosit ca liant pentru pictura în tempera.

ALBUȘ DE OU

Face parte din categoria substanțelor macromoleculare naturale, a proteinelor, aflate sub denumirea **de albumine.** Cunoscut ca liant pentru pictură încă din timpurile preistorice, albușul de ou este întâlnit în tehnici picturale din diferite epoci și civilizații, din India până în Rusia medievală, din Evul Mediu romanic până în Renașterea italiană. Cuprins în rețete diverse, este folosit în pictura murală, pictura de panou sau de manuscrise. În general reprezintă o componentă a liantului pentru pictura *a secco*. În tratamentul stratului pictural face parte din fixativii organici tradiționali. Ca fixativ are avantajul fluidității și transparenței. Este însă ușor biodeteriorabil, iar în timp devine insolubil, capătă o tonalitate mai închisă și poate provoca exfolierea stratului pictural.

ALCOOL

Denumire generică dată compușilor organici ale căror molecule cuprind una sau mai multe **grupări hidroxil (OH) legate de un radical hidrocarbonat alifatic.** Denumirea lor se obține prin adăugarea la denumirea hidrocarburii a sufixului „ic", ca spre exemplu alcool etilic sau alcool metilic sau a sufixului **„ol"**, metanol, propanol etc. În operațiunile de conservare-restaurare alcoolul — este vorba îndeosebi de alcoolul etilic — face parte din gama solvenților cu întrebuințare foarte largă, de la consolidarea stratului de culoare și a suportului (de ex. solvent pentru fixativi) la curățarea stratului pictural.

ANASTILOZĂ

Provenind din cuvântul grecesc *anastilosis*, care înseamnă restabilire, redare, restaurare, termenul de anastiloză, folosit în restaurare, desemnează ansamblul operațiunilor de refacere integrală sau parțială a unui edificiu distrus, prin reasamblarea elementelor originale care îl compun. Prin urmare, condiția esențială a anastilozei, care o deosebește fundamental de reconstituire, este existența elementelor originare ale operei de artă.

ATRAMENTUM

Termen latin însemnând **negreală, lichid negru, cerneală.** Este, de asemenea, denumirea utilizată în Antichitate

pentru negrul de cărbune de lemn, pigment folosit deopotrivă în pictura murală *a fresco* și *a secco*. Vitruviu vorbește în tratatul său despre diferite tipuri de atramentum aplicate cu un liant organic (clei).

CEARĂ

Denumire dată produșilor naturali reprezentați de **esteri ai acizilor grași cu număr mare de atomi de carbon și ai alcoolilor alifatici liniari,** de asemenea cu număr mare de atomi de carbon. De origine animală (ceara de albine) sau vegetală (Carnauba), cerurile prezintă un punct de topire situat între 60°—100°C, un aspect specific și o calitate specifică a suprafeței, detectabilă prin atingere. Cu o bună rezistență chimică, ceara prezintă în același timp dezavantajul atragerii prafului sau a impurităților datorită calităților sale electrostatice. Mai cu seamă sub forma cerii de albine a fost utilizată din Antichitate în tehnica picturală (v. encaustica) ca liant, strat protector, chit etc.

Sub denumirea de ceară, datorită aspectului și temperaturii de topire, sunt asimilați impropriu diferiți produși, ca spre exemplu parafinele, derivate din petrol. Utilizată în restaurare, pe lângă faptul că favorizează depunerile de impurități, ceara poate altera, în cazul unor suprafețe mate precum cele ale picturilor murale, aspectul cromatic al stratului pictural. De asemenea, poate provoca efecte secundare nedorite, ca spre exemplu albirea suprafețelor în condiții de umiditate, sau poate crea dificultăți de reversibilitate.

CEARĂ PUNICĂ

Denumire utilizată de greci și romani pentru **ceara de albine tratată special.** În *Historia Naturalis,* Pliniu descrie procedeul de obținere a cerii punice prin purificarea cerii de albine. Fiartă în apa de mare luată din larg, cu adaos de salpetru, albită și uscată la lumina lunii și a soarelui, ceara astfel obținută este albă. Poate fi identificată și cu ceara emulsionată sau saponificată, produsă în contact cu o soluție apoasă alcalină. Era utilizată în medicină, dar și ca liant pentru culori sau ca strat protector.

CERUZĂ

...sau **albul de plumb,** este carbonatul bazic de plumb și reprezintă unul din primii pigmenți artificiali ce au fost produși încă din antichitate. Teofrast, Pliniu,

Vitruviu vorbesc despre producerea albului din plumb și oțet (acid acetic). În tratatul lui Dionisie din Furna apare un pigment de plumb numit „plakunti" și „ceruza venețiană sau din cea bună franceasă", reprezentând, se pare, carbonatul bazic de plumb. Cu mare putere de acoperire, albul de plumb a constituit unul din principalii pigmenți în tehnicile picturale *a secco*. Incompatibilă cu pictura în frescă, ceruza prezintă unul din fenomenele de denaturare a stratului pictural prin transformarea în dioxid de plumb, de culoare brună. De asemenea, ceruza este sensibilă la hidrogenul sulfurat din atmosferă.

CHIHLIMBAR

Este o **rășină fosilă de origine vegetală,** întâlnită în depozitele provenind din Cretacicul mijlociu până în Pleistocen. Originea sa se află în numeroasele specii de pin determinând culorile rășinii: galbenă, brună și mai rar roșcată sau verzuie. Desemnată în vechime sub diferite denumiri, *ambra succinum, carabé, glossa,* era folosită la fabricarea unor *vernis*-uri. Pentru a o face solubilă în solvenți, în special în terebentină și uleiuri, rășina este topită la cca. 320°C. În Europa se exploatează pe țărmul Mării Baltice, iar la noi în zona Buzăului.

CONSERVATOR

Denumire atribuită **specialiștilor din sfera muzeistică și a monumentelor istorice,** specialiști cărora le este încredințată transmiterea și punerea în valoare a patrimoniului. Înzestrați, asemenea restauratorilor, cu o pregătire pluridisciplinară, conservatorii posedă cunoștințe temeinice de istoria artelor, arheologice, estetică, paleografie, chimie, fizică, climatologie etc. Toate acestea permit realizarea unui întreg sistem, bazat pe cunoașterea complexă și profundă a operei de artă, de menținere a acesteia în condiții corespunzătoare și constante de conservare. Instituirea unui sistem riguros de control și menținere a condițiilor de microclimat este dublată de realizarea unei expuneri adecvate a operei de artă.

CONSOLIDARE

Termen folosit în restaurare pentru ansamblul operațiunilor destinate **refacerii caracteristicilor structurale ale materiei operei de artă.**

Operaţiunile de consolidare se desfăşoară pe mai multe niveluri, de la refacerea coeziunii materialelor constitutive ale operei de artă la restabilirea capacităţii portante a unei construcţii. Consolidarea constituie un capitol esenţial în conservarea operei de artă, urmând câteva principii fundamentale: compatibilitatea materialelor utilizate cu materialele constitutive ale operei, rezistenţa la îmbătrânire, rezistenţa la factorii climatici, relativa reversibilitate, eficienţa intervenţiei, aspectul estetic corespunzător.

CURĂŢARE

Ansamblu de operaţiuni având drept scop **îndepărtarea de pe suprafaţa operei de artă a unor depuneri de impurităţi,** a unor materii ce au suferit procese de îmbătrânire sau aparţin unor intervenţii anterioare necorespunzătoare. Metodologia de curăţare se stabileşte pe baza unui examen prealabil al operei de artă privind natura şi tehnica acesteia, precum şi modificările apărute în starea sa de conservare. Prin aceasta se determină rezistenţa, pe de o parte, a operei la agenţii de curăţare şi eficienţa, pe de altă parte, a acestora în înlăturarea materiilor necorespunzătoare. Agenţii de curăţare pot fi: mijloace mecanice, mijloace fizico-chimice (de dizolvare), mijloace chimice, detergenţi, agenţi biologici. În ceea ce priveşte materiile necorespunzătoare, ce constituie obiectul operaţiunilor de curăţare, acestea sunt: pulberi atmosferice (praf), gudroane (fum), eflorescenţe, materii grase (grăsimi, uleiuri), materiale de protecţie (ceruri, răşini), consolidanţi proteici aparţinând unor intervenţii anterioare (clei, caseină, albuş de ou), consolidanţi sintetici, depozite organice (cuiburi şi excremente de păsări, pânze de păianjen), repictări sau retuşuri.

DECAPARE

În înţelesul comun, termenul desemnează operaţiunea de curăţare de pe o suprafaţă a depunerilor de impurităţi sau a unui strat de o natură sau alta.

În restaurare termenul se referă la o operaţiune distinctă de curăţarea depunerilor superficiale de impurităţi. Decaparea reprezintă în acest caz **înlăturarea prin mijloace fizico-chimice a unui strat,** împreună cu toate componentele sale (suport, preparaţie, strat de culoare), sau a mai multor straturi suprapuse suprafeţei originale a obiectului de restaurat. Fiind vorba de recuperarea originalului, operaţiunea se execută cu toate precauţiile necesare: analize de laborator şi sondaje stratigrafice pentru determinarea naturii straturilor suprapuse suprafeţei originale, precum şi pentru stabilirea unei metodologii adecvate, netraumatizante, de recuperare a originalului.

EFLORESCENŢE

Rezultat al **recristalizării sărurilor** la suprafaţa şi în profunzimea materialelor poroase ce constituie structura zidăriei, a tencuielilor de parament sau a picturilor murale. Fenomenul se produce în condiţiile diferitelor forme de umiditate (capilaritate, infiltraţii, condens) ce provoacă migrarea sărurilor.

Eflorescenţele se clasifică după natura sărurilor pe care le conţin în: **eflorescenţe solubile** (sulfaţi de sodiu, potasiu, magneziu, calciu, azotaţi de sodiu, potasiu, calciu, clorură de sodiu) şi **eflorescenţe insolubile sau greu solubile** (carbonat de calciu, silice).

Fenomenul de recristalizare a sărurilor provoacă prin expansiunea acestora în structura poroasă a diferitelor materiale (piatră, cărămidă, tencuială) pierderea coeziunii acestora (exfolieri, pulverulenţă). Sărurile pot proveni din materialele constitutive ale zidăriei, din sol sau din diferite materiale folosite în reparaţii sau intervenţii de conservare-restaurare (cimenturi, ipsos, agenţi de curăţire etc.).

ENCAUSTICĂ

Tehnică picturală bazată pe aplicarea la cald, cu ajutorul unei spatule încălzite (cauterium), a culorilor având ca liant **ceara de albine.** Sub aceeaşi denumire sunt asimilate tehnicile ce utilizează ceara sau ceara punică drept liant sub formă de emulsie, aplicată cu pensula. Multă vreme s-a crezut, începând cu secolul al XVIII-lea, pornind de la informaţiile furnizate de Pliniu, că picturile „lustruite" de la Pompei şi Herculanum ar fi începute în frescă (fondurile) şi terminate în encaustică (ornamentele şi compoziţiile). În realitate, se pare că encaustica a fost utilizată în antichitatea greco-romană doar pentru pictura de panou, ca de pildă pentru faimoasele portrete de la Fayum. Cercetările întreprinse în secolele XVIII–XIX au dus la punerea la punct a

unei metodologii de a picta la cald folosind ca liant un amestec de ceară și rășină, tehnică compatibilă cu aproape toate tipurile de suport, de la lemn și pânză la piatră sau preparație pe bază de gips.

EXFOLIERE

Fenomen de degradare a stratului de culoare prin pierderea coeziunii acestuia și desprinderea față de suport. Atât pierderea liantului cât și distrugerea coeziunii stratului pictural se datorează mai multor factori cum ar fi: defecțiuni tehnice originare, condiții de climat și microclimat favorabile fenomenelor de umiditate (capilaritate, condens), fenomenul de îngheț-dezgheț, atacul biologic, intervenții de conservare-restaurare necorespunzătoare (utilizarea unor fixativi neadecvați sau a unor concentrații necorespunzătoare etc.). Fenomenele de exfoliere se manifestă fie prin aspectul pulverulent al stratului de culoare, fie prin desprinderea acestuia de suport sub diverse forme: „solzire", „pante de acoperiș", umflături.

EXTRAGERI

Ansamblu de operațiuni având ca scop scoaterea din locul de origine a unei opere de artă, cu sau fără suportul său. Extragerile se referă îndeosebi la picturile murale. În funcție de nivelul la care se produce separarea picturii murale de suportul său, distingem mai multe tehnici de extragere: *strappo* (extragere prin smulgerea numai a stratului pictural, sau a unei părți din grosimea acestuia), *stacco* (extragerea stratului pictural împreună cu stratul de intonaco), *stacco a massello* (extragerea picturii împreună cu zidăria sau o parte a zidăriei-suport). Presupunând o tehnologie complicată și traumatizantă pentru pictura murală, extragerea implică o serie de riscuri și inconveniente, începând cu problema majoră a scoaterii operei din context. De aceea, extragerile sunt operațiuni ce se realizează *in extremis*, atunci când conservarea *in situ* nu mai poate fi asigurată.

FIXARE

Denumire dată în general operațiunilor de **consolidare a picturii** (strat pictural, preparație, suport) în vederea conservării, precum și pentru efectuarea unor operațiuni de extragere sau transpunere.

În ceea ce privește conservarea *in situ* a picturilor murale fixarea urmărește:

— refacerea coeziunii stratului pictural;

— redobândirea aderenței stratului pictural la preparație sau suport;

— obținerea unui aspect corespunzător în cazul unei „matizări" sau opacizări a suprafeței picturale.

În funcție de scopul urmărit, fixarea poate avea un caracter **permanent** sau **temporar**. Astfel, pentru extragerea picturilor murale fixarea reprezintă o operațiune temporară, de asigurare pe parcursul operațiunii a stratului pictural.

În același timp însă fixarea numită permanentă, în cazul conservării *in situ*, trebuie privită sub unghiul unei durabilități limitate, suprafețele fixate necesitând o reluare după un timp a consolidărilor. De asemenea, fixarea trebuie urmată de un riguros control al comportamentului în timp al suprafețelor tratate.

FIXATIV

Sistem format dintr-un **adeziv** și un **dispersant** sau **diluant** menit a realiza concentrația necesară pentru utilizarea adezivului respectiv.

În funcție de scopul urmărit, fixativii pot fi permanenți sau temporari.

Gama largă a fixativilor poate fi sistematizată în trei mari grupe:

— **fixativi organici naturali** (gălbenușul și albușul de ou, caseina, cleiurile animale, rășinile naturale, uleiurile sicative, gumilacul, ceara, gumele naturale etc.);

— **fixativii anorganici** (silicați, fluosilicați, esteri de siliciu, hidroxid de bariu etc.);

— **fixativi sintetici** (rășini sintetice).

În alegerea fixativului optim restauratorii țin seama de câteva proprietăți esențiale: puterea adezivă, gradul de penetrare, rezistența la factorii de degradare (microclimat, atac biologic etc.), flexibilitate, proprietăți optice, rezistența la îmbătrânire, netoxicitatea, neacumularea prafului, reversibilitatea.

GANOSIS

Tehnică antică, menționată de Vitruviu în tratatul său, constând în aplicarea la cald pe suprafața picturală a unui amestec de **ceară punică și ulei**, urmată de lustruirea cu o țesătură de in. Se obține astfel un strat de protecție cu aspect strălucitor. Acest aspect stră-

lucitor, întâlnit pe suprafaţa unor picturi murale de la Pompei şi Herculanum, a dus la părerea eronată că ar fi vorba de o tehnică picturală ce a folosit ceara, de tipul encausticii.

GRUND

Strat de preparaţie aplicat subţire şi uniform pe un suport ce poate fi alcătuit din diferite materiale: lemn, pânză, metal etc. În cazul tehnicilor picturii grundul realizează, pe de o parte, un strat izolant faţă de suport, iar pe de altă parte, o suprafaţă ce asigură „priza" şi calitatea stratului pictural. Grundul este alcătuit în general dintr-un **adeziv** (clei de piele, clei de peşte, clei de iepure etc.) şi o **materie inertă** (praf de cretă, alb de zinc, gips, caolin, praf de marmură etc.). Atât tehnologia de aplicare cât şi compoziţia trebuie să confere grundului calităţile necesare pentru ca acesta să asigure la rândul său rezistenţa şi aspectul corespunzător stratului de culoare. Astfel, grundurile pot fi absorbante, semi-absorbante şi grase, determinând aspectul mat sau strălucitor al stratului pictural. Flexibilitatea, rezistenţa la îmbătrânire, aspectul şi textura corespunzătoare sunt calităţi ce conferă grundului compatibilitate atât cu suportul, cât şi cu stratul pictural.

GUMILAC

Cunoscut şi sub denumirea de *shellac*, este produs de o insectă din familia Coccide *(Laccifer Lacca, Coccus Lacca* sau *Tacchardia Lacca)*, insectă care trăieşte pe un arbore din India (Butea Frondosa). Răşina este secretată în cea mai mare parte de insecta femelă în perioada gestaţiei. Produsul brut este recoltat o dată pe an, topit, filtrat şi solidificat sub formă de picături *(buttonlac)* sau în foi *(shellac)*. Pentru utilizare este necesară o umflare prealabilă în solvent. *Shellac*-ul este solubil în alcool, alcali, precum borax-ul, amoniac, acid formic, acid acetic, soluţie apoasă de carbonat de sodiu etc. Ca fixativ are o bună putere adezivă, o bună penetrare şi rezistenţă la atacul biologic. Prin îmbătrânire se îngălbeneşte şi devine insolubil. Pelicula de *shellac* este sensibilă la apă şi capătă în contact cu umezeala nuanţe albăstrii.

Se pare că a fost utilizat în Europa începând cu sfârşitul secolului al XVI-lea. A folosit ca strat de protecţie pentru viorile Stradivarius şi Guarnerius.

În general este folosit până astăzi ca **strat de protecţie** şi îndeosebi pentru lustruirea lemnului şi finisarea pielăriei.

INTEGRARE

Denumită şi reintegrare se referă la un ansamblu de operaţiuni privind **tratarea lacunelor** imaginii picturale în vederea refacerii pe cât posibil a lecturii operei fără a produce un fals istoric şi estetic. În funcţie de tipul şi extinderea lacunelor, de la uzura patinei şi a stratului pictural la marile câmpuri lacunare, lacunele pot permite sau nu refacerea integrităţii imaginii. În general, prin integrare se urmăreşte transformarea lacunelor din condiţia de formă, suprapunându-se imaginii picturale şi făcând-o ilizibilă, în condiţia de fond, capabil să sprijine lectura operei. Reconstituirea imaginii prin integrarea lacunelor devine **posibilă** numai atunci când, având toate reperele necesare, este exclusă orice refacere ipotetică. De asemenea, integrarea trebuie să ţină seama de următoarele exigenţe:

— aspectul diferenţiat faţă de stratul pictural original, integrarea rămânând, de preferinţă, într-o tonalitate aflată cu o fracţiune de ton în spatele tonalităţii originale;

— reversibilitatea materialelor utilizate;

— rezistenţa la factorii de îmbătrânire şi la atacul biologic;

— compatibilitatea cu materialele constitutive ale operei.

Dintre metodele de integrare folosite amintim: reconstituirea imaginii prin metoda *tratteggio*, utilizând efectul amestecului optic al unor texturi realizate din linii în culorile ce compun tonalitatea originală a stratului pictural, metoda *velatura*, constând în unificarea suprafeţelor lacunare din zonele de uzură sau exfoliere a stratului pictural prin tonuri transparente, realizate în funcţie de tonalităţile locale şi de tonalitatea patinei.

ÎMBĂTRÂNIRE

Ansamblu de procese care duc la modificarea, într-un timp mai mult sau mai puţin îndelungat, a aspectului, structurii şi în ultimă instanţă a **proprietăţilor** unui material. Îmbătrânirea poate fi **naturală** — produsă în condiţiile mediului ambiant — şi **artificială**, provocată printr-un tratament special de supunere a materialelor unor factori de degradare realizaţi în mod artificial,

în condiţii de laborator (variaţii de temperatură, lumină, umiditate, vibraţii, câmpuri magnetice, radiaţii, diferite acţiuni mecanice etc.). Fenomenele de îmbătrânire naturală ale operei de artă se produc în condiţiile de climat şi microclimat la care este supusă. Factorii principali care provoacă fenomenele de îmbătrânire naturală ale operei de artă sunt: umiditatea, temperatura, lumina, poluarea atmosferică.

Îmbătrânirea se manifestă atât prin denaturarea aspectului cât şi prin modificări structurale ce pot duce la situaţia limită a pierderii coeziunii materialelor componente ale operei.

LAC

Denumire generală dată unor **produşi filmogeni** de origine naturală sau realizaţi artificial. Lacul veritabil este un **produs vegetal** obţinut prin incizia arborilor pentru lac, dintre care cel mai cunoscut este *Rhus Vernicifera*, originar din Japonia. Specii similare cresc în China, Indochina, Cambodgia etc.

Latexul gumo-răşinos, recoltat prin incizia orizontală a trunchiului arborelui care îl produce, este filtrat şi păstrat în recipiente speciale, care nu trebuie să fie metalice, şi sunt acoperite etanş cu hârtie neagră impermeabilă, la adăpost de lumină şi umiditate. În astfel de condiţii de conservare, după trei—patru ani se produce o decantare, straturile superioare reprezentând produsul de cea mai bună calitate. Polimerizarea lacului se face în prezenţa unei enzime şi a umidităţii. În condiţii de 15°—20°C şi 75—90% umiditate relativă, polimerizarea se poate produce în circa 5—8 ore. Cunoscut în vechea Chină, în Japonia medievală şi în alte ţări ale Extremului-Orient, lacul necesită o tehnologie de aplicare extrem de laborioasă prin aşternerea unui mare număr de straturi foarte subţiri (până la şaizeci).

În secolul al XVIII-lea secretul producerii lacului este introdus în Europa de către Père d'Incarville. Lacurile Coromandel decorau paravane de mari dimensiuni, ce au constituit una din marile mode ale epocii. În acelaşi veac, fraţii Martin realizează o imitaţie de lac de China pentru decorarea mobilierului.

LACUNĂ

Pornind de la sensul general al cuvântului latin, ce desemnează un gol, o lipsă în structura materială a

unui obiect, termenul reprezintă, în cazul conservării operei de artă, o formă de degradare constând în **discontinuitatea** sau **caracterul fragmentar** al imaginii. Lacunele unei opere de artă se pot produce la mai multe niveluri, de la stratul de protecţie la structura ce alcătuieşte suportul imaginii. În cazul picturii se pot distinge mai multe tipuri de lacune, începând cu uzura patinei şi a glasiurilor şi continuând cu diferitele niveluri ale stratului pictural şi ale suportului picturii. De asemenea, lacunele se diferenţiază după extinderea lor, determinând posibilitatea refacerii sau nu prin operaţiunea de integrare a continuităţii imaginii.

LAPIS LAZULI

Pigment albastru cunoscut sub denumirea de **ultramarin natural.** În tratatul lui Dionisie din Furna apare sub numele de **lazur** sau lazur de Persia. Provenind din piatra semipreţioasă lapis-lazuli, pigmentul este compus în principal din aluminosilicat şi sulfură de sodiu. Cunoscut din anticul Orient—Persia, Tibet, China — şi vechiul Egipt în Europa medievală, albastrul lapis-lazuli a constituit unul din cei mai preţioşi pigmenţi utilizaţi în pictura de manuscrise, de panou sau în pictura murală. În pictura medievală românească de sorginte bizantină, pigmentul a fost identificat în cele două ansambluri de pictură murală din veacul al XIV-lea din Ţara Românească, de la Biserica Domnească de la Argeş şi Mănăstirea Cozia.

MARUFLAJ

Operaţiune de lipire a unui suport subţire şi elastic (pânză, hârtie, piele) pe un suport gros sau rigid (pânză groasă, lemn, zid). În general maruflarea este cunoscută ca lipire a pânzei pe o zidărie care face parte dintr-o structură arhitecturală. Adezivul folosit este un clei forte care poartă numele de **maruflu** şi poate fi un extras de secară, caseinatul de calciu sau cleiul animal. Apariţia materialelor moderne, atât în ceea ce priveşte suporturile cât mai ales adezivii, cum ar fi emulsiile vinilice sau acrilice, au mărit posibilităţile în domeniul operaţiunilor de maruflare.

MINIU

Pigment roşu-oranj intens, reprezentând **oxidul de plumb** obţinut prin calcinarea albului de plumb (ceruza) sau a litărgii (galben de plumb) la temperatura de 480°C. Având

o bună putere de acoperire, pigmentul este în același timp instabil. Astfel, expus timp îndelungat la lumină virează în brun, în vreme ce contactul cu hidrogenul sulfurat din atmosferă transformă roșul de plumb într-o tonalitate neagră. În contact cu uleiul poate vira în roz sau în alb. Nerezistent la acizi, rezistent la mediul slab alcalin, miniul este incompatibil cu culorile organice. Deși **instabilitatea** sa îl face nerecomandabil pentru pictura în frescă, tempera sau ulei, roșul de plumb a fost intens folosit din Antichitate până în veacul nostru, fiind regăsit în ansamblurile de pictură murală, pictură pe lemn sau pe pânză, precum și în manuscrise. A fost pigmentul preferat pentru manuscrisele miniate ale civilizației bizantine și post-bizantine. Roșul de plumb este folosit și ca strat anticoroziv pentru metale.

MORDANT

Denumire dată unor substanțe, în general de natură minerală, care **fixează** sau favorizează fixarea coloranților pe fibrele textile. Exemple de astfel de mordanți sunt: sulfații dubli ai unor metale trivalente și monovalente (alaunii), precum și taninurile și emeticul. Prin aceeași denumire de mordant sunt desemnați adezivii folosiți pentru **fixarea foiței de aur** pe suprafețele diferitelor materiale (metal, stuc, lemn, pergament etc.). Ambolul, având la bază bolul roșu oxid sau bolul ocru-roșu „de Armenia", este un exemplu de mordant folosit în operațiunea de poleire a icoanelor sau a picturii pe lemn. Alte exemple sunt amestecurile de uleiuri, rășini și pigment.

OLIO PETROLEUM

Ulei de origine minerală obținut din petrol și făcând parte din seria uleiurilor cu tensiune mică a vaporilor și a căror picătură lasă o urmă permanentă.

OPACIZARE

Fenomen de degradare a suprafeței picturale caracterizat prin **pierderea calităților de transparență** ale straturilor superficiale (*vernis*-uri, *glacis*-uri). Fenomenul se produce în condiții de conservare necorespunzătoare — cu exces de umiditate — și în urma unor tratamente inadecvate (de ex. operațiuni de curățire).

PARAFINĂ

Denumire generală dată substanțelor ce fac parte din seria **hidrocarburilor saturate**, liniare sau ramificate, caracterizate printr-un lung lanț de atomi de carbon. Se obțin din **fracțiunile petroliere grele** (motorină grea, păcură parafinoasă) sau prin sinteză. Parafinele se prezintă sub formă solidă, cristalină, de culoare albă și cu punct de topire între 35°—75°C. Sunt insolubile în apă și solubile în unii solvenți organici.

Datorită caracteristicilor, aspect, temperatură de topire etc., parafina a fost asimilată abuziv cerii și folosită în vernisările unor suprafețe picturale.

PARAMENT

Derivat din cuvântul latinesc *parare*, a prepara, termenul se referă la ceea ce împodobește, la ceea ce apare la suprafața lucrurilor. În arhitectură paramentul reprezintă **suprafața aparentă exterioară** a unei construcții, având deopotrivă rol de protecție și estetic. Materialele de construcție tradiționale, precum cărămida, piatra, lemnul, pot fi ele însele elemente aparente ce alcătuiesc paramentul unei arhitecturi. În alte cazuri, materialele constitutive ale pereților pot fi ascunse de tencuielile de parament, policrome, cu reliefuri sau profilatură în stuc, cu imitații de cărămidă, cărămidă smălțuită, piatră etc.

PATINĂ

Ansamblul alterărilor produse la suprafața operei de artă, reprezentând denaturări sau depuneri de impurități rezultate în urma fenomenelor de **degradare** sau de **îmbătrânire naturală**. Fără a desfigura opera, dându-i aspectul de vechime, patina face parte din operă, fiind ireversibilă. **Patina naturală** trebuie deosebită de **patina artificială** sau falsă, produsă intenționat pentru a crea un anumit efect estetic. De asemenea, se poate vorbi de o „patină îmbătrânită" care a suferit ea însăși alterări, pierzându-și virtuțile estetice, și de o „patină nocivă" care poate provoca fenomene de coroziune sau de biodeteriorare.

PIATRĂ DE TALIE

Piatră folosită în construcție, caracterizată prin **tăierea în formă regulată** în vederea plasării în zidăriile aparente. Piatra de talie poate avea sau nu fețele prelucrate prin finisare sau buciardare, în funcție de tratarea generală a paramentului.

PRELEVARE

Cantitate relativ mică de material detașată dintr-un obiect sau dintr-un ansamblu în vederea analizelor de laborator. În cazul operei de artă, dacă analizele nu se pot efectua decât pe baza unor prelevări, acestea vor trebui extrase din zone semnificative și care, în același timp, să nu afecteze detalii ale imaginii. În funcție de natura analizelor, prelevările se pot efectua în pulbere sau în mici fragmente care să permită examenul stratigrafic. De asemenea, în anumite cazuri, cum ar fi analizele biologice, prelevările necesită condiții speciale: ambalaje sterile, condiții de conservare a prelevărilor etc.

PULVERULENT

Fenomen de degradare caracterizat prin **pierderea coeziunii** unui material în anumite condiții de microclimat. Astfel, în urma variațiilor de umiditate, temperatură, a existenței fenomenelor de poluare atmosferică și atac biologic se produce transformarea unui material din starea solidă inițială în starea de pulbere.

În cazul operei de artă, pulverulența se poate manifesta atât la nivelul stratului de culoare, cât și la nivelul preparației sau suportului. Exemple semnificative de pulverulență sunt oferite de picturile murale, expuse în general unor condiții climatice severe (regim crescut de umiditate, îngheț-dezgheț), precum și fenomenelor de biodeteriorare și poluare atmosferică. Prezența, de pildă, în atmosferă, a anhidridei sulfuroase, provenite de la agenții de poluare artificiali, provoacă reacția de sulfatare cu consecințe dezastruoase asupra coeziunii stratului pictural.

RAMĂ

Cadru ce poate fi executat din diferite materiale (lemn, metal etc.), în interiorul căruia este așezată o imagine, în scopul punerii ei în valoare și al protecției.

Rolul estetic al ramei reprezintă în același timp o subliniere și o delimitare a imaginii. Prin ramă imaginea capătă o anumită autonomie față de spațiul în care este plasată. Aceasta deosebește fundamental tabloul sau pictura de șevalet de pictura murală al cărei „cadru" este spațiul arhitectural. Comunicând cu acest spațiu, pictura murală îl poate determina datorită efectelor de spațialitate pe care le creează imaginea picturală.

RANTOALARE

Numită și **dublare**, operațiunea face parte din metodologia **conservării-restaurării picturii pe pânză**. Așa cum exprimă denumirea, operațiunea constă în aplicarea pe vechiul suport de pânză a unei noi pânze (de in sau sintetice) cu posibilitatea folosirii unor tehnologii și a unor adezivi diferiți (clei de pește, amidon, amestec de ceară și rășină, *colla di pasta*, adezivi sintetici). Prin dublare se realizează nu numai o consolidare a vechiului suport, ce își pierduse calitățile portante, ci și o refacere a aderenței stratului de culoare la grund și a grundului la suportul de pânză.

RĂȘINI

Substanțe de origine **vegetală, animală sau sintetică**, având următoarele caracteristici generale:

— se prezintă în stare **amorfă, solidă** sau **semifluidă**;

— sunt insolubile în apă, dar solubile în diferiți solvenți organici, în primul rând în **alcool**;

— își modifică caracteristicile — consistență, aspect, culoare — prin expunerea mai mult sau mai puțin îndelungată la lumină, umiditate atmosferică și prin supunerea la temperaturi înalte;

— formează o peliculă protectivă rezistentă la exfoliere.

După originea lor se clasifică în: rășini **naturale** (produse în cea mai mare parte din secrețiile unor arbori), **rășini artificiale** (provenind din modificările structurale ale unor rășini naturale), rășini **sintetice** (a căror structură moleculară este în întregime realizată prin sinteză). Rășinile naturale, ca de pildă masticul, damarul, sandaracul, provenind din Orient, au constituit de-a lungul timpului baza *vernis*-urilor, de spirt sau terebentină, pentru pictură.

REAMPLASARE

Reașezarea unei opere de artă pe un **nou loc sau amplasament**.

Dacă în cazul unei sculpturi sau a unui monument memorial, reamplasarea se poate face cu oarecare ușurință, în cazul unui monument de arhitectură operațiunea necesită tehnologii deosebit de dificile (operațiuni de demontare și reasamblare a elementelor componente ale monumentului sau operațiuni de mutare). Reamplasarea se poate face datorită unor factori obiectivi (stabilitatea terenului de fundație, nivelul apei

freatice, prezența unor izvoare subterane etc.) privind condițiile de conservare a operei sau unor factori subiectivi, legați de anumite conjuncturi social-politice. Din unghiul de vedere al restaurării, factorii de conservare (condiții de microclimat, structura și stabilitatea solului etc.) pot legitima reamplasarea unui monument ca soluție *in extremis*. De asemenea, reamplasarea este motivată uneori de construcții ample, de interes național, ce afectează amplasamentul inițial al unui monument.

REASANARE

Ansamblu de operațiuni menit a restabili condițiile necesare unei bune conservări a operei de artă. În general, reasanarea reface **parametrii corespunzători de microclimat** (umiditate și temperatură) prin instalarea unor sisteme de protecție, de înlăturare a **excesului de umiditate** sau de climatizare.

În ceea ce privește monumentele istorice și componentele sale, cum ar fi picturile murale, efortul principal este acela de a înlătura sau ameliora formele de umiditate ce constituie sursa fenomenelor de degradare: umiditatea de capilaritate, condensul și infiltrațiile.

Remediile sunt multiple, de la asanarea terenului de fundație prin sisteme de drenaj, la forme de hidroizolație orizontală sau de utilizare a unor substanțe hidrofuge. Un rol important îl are revizuirea sistemelor de protecție, începând cu eficiența și buna conservare a șarpantei și continuând cu zidurile de incintă sau protecțiile naturale reprezentate de perdelele de arbori.

RECONSTITUIRE

Refacere, pe baza unor repere existente fragmentar și a unei documentații scrise, desenate și fotografice, a părților lipsă sau a marilor câmpuri lacunare ale unei opere de artă. În absența oricăror fragmente originare, reconstituirea, bazată exclusiv pe documente, reprezintă o refacere integrală a operei. În ambele cazuri, **refacerea fragmentară și integrală**, reconstituirea este legitimată de valoarea ei estetică, documentară și ca fapt de memorie în raport cu o valoare culturală de prim ordin, dispărută în condiții catastrofale (cataclisme, războaie, demolări abuzive etc.). Reconstituirile pot fi realizate *in situ*, pe un alt amplasament sau într-un cadru muzeal. De asemenea, ele pot fi executate la scară naturală sau la o scară redusă, sub forma unor machete, relevee, imagini computerizate. În cadrul monumentelor istorice, din rațiuni diferite, de la cele estetice la cele de natură social-politică sau economică, există adeseori riscul unor reconstituiri abuzive, bazate pe analogie sau, pur și simplu, pe invenția unor forme inexistente.

RECONSTRUCȚIE

Asimilată cu refacerea sau reconstituirea, reprezintă, în accepție arhitecturală, construirea **pe vechiul amplasament** a unei clădiri sau a unui **ansamblu arhitectural nou.** Operațiunea poate merge până la reconstrucția unor centre istorice distruse în urma unor catastrofe (războaie, cutremure, incendii etc.).

Reconstrucția admite includerea în noua construcție a unor fragmente originare, refăcute prin anastiloză și marcate de multe ori în mod distinct.

REGENERARE

Readucerea, prin procedee fizico-chimice, la funcționalitatea inițială a unui material degradat. În felul acesta sunt redate materialului **o parte din proprietățile inițiale.** Un exemplu îl constituie, în cazul picturii, regenerarea *vernis*-urilor.

REPICTARE

Acoperirea totală sau parțială a stratului pictural original cu un **nou strat de pictură** aplicat în aceeași tehnică sau într-o tehnică diferită. Operațiunea poate fi executată în epocă, uneori de autorul însuși, sau cu prilejul unor refaceri ulterioare, aflate fie sub motivația restaurării operei sau a „reîmprospătării" ei, fie sub cea a unei adaptări la noul gust, la noua viziune iconografică și stilistică a unei epoci. Uneori, repictările reprezintă modificări sau adaosuri cu valoare documentară sau estetică, fiind conservate ca atare. În alte cazuri, dimpotrivă, repictarea constituie nu numai o deformare sau denaturare a operei de artă, ci și un factor de degradare. Așadar, problema înlăturării unei repictări trebuie să fie întotdeauna obiectul unui examen minuțios și complex.

REPLANTARE

Reașezarea în locul de origine a unui fragment din opera de artă detașat în mod intenționat — prin extragere —

sau nu, în urma unor fenomene de degradare. Replantarea presupune refacerea, pe cât posibil, a legăturilor cu materialele originare ale operei și obținerea unui perfect racord la suprafața operei de artă. Operațiunea urmează de multe ori extragerii unui fragment al operei (de ex. pictura murală) în vederea unor intervenții de asanare sau consolidare. Asemenea extragerii, replantarea necesită o asigurare a suprafeței fragmentului (spre exemplu straturile de protecție numite *facing*, în cazul picturii murale), o pregătire minuțioasă a lacunei unde se va produce replantarea și alegerea adezivului corespunzător.

REPLICĂ

Exemplar al unei opere de artă **care nu coincide cu originalul** și poate fi executată de autorul însuși sau de un alt autor. Diferențiindu-se în mod deliberat de original, replica se poate realiza în alte materiale și tehnici. De asemenea, se poate executa la o scară diferită față de original.

REPRODUCERE

Rezultat al diferitelor procedee de **reprezentare prin imagine** a unei opere de artă. Scopul esențial este acela de a face comunicabilă imaginea operei în absen[ța] acesteia. Reproducerea are, prin urmare, un importan[t] rol didactic, estetic, precum și un indispensabil rol documentar în cadrul unor studii de cercetare. De la manuscris și gravură la tehnicile fotografice și computer, reproducerea operei de artă a realizat un veritabil salt tehnologic.

REVERSIBILITATE

Principiu fundamental în conservare-restaurare, constând în calitatea diferitelor materiale puse în operă (fixativi, adezivi, suporturi, retușuri sau reintegrări) de a fi **ușor de înlăturat** prin mijloace fizico-chimice. Astfel, substanțele folosite în procesul de conservare-restaurare **trebuie să rămână solubile** sau cu o rezistență care să permită înlăturarea fără dificultăți prin mijloace mecanice. În general, reversibilitatea pe cale chimică exclude folosirea unor substanțe ce duc la redizolvarea unor materiale prin distrugerea legăturilor moleculare. Este vorba de evitarea folosirii unor acizi sau baze ce ar putea ataca materia operei de artă.

SANDARAC

Rășină naturală provenind din mici conifere din familia Cupresacee (Tuia, conifer african) care cresc în Africa de Nord, pe coastele Mediteranei sau în Australia. Apare pe cale naturală la suprafața trunchiului, prin exsudare, sub formă de mici lacrimi transparente. Producerea poate fi provocată prin secționarea scoarței arborelui. Rășina recoltată de bună calitate se prezintă sub forma unor lacrimi alungite, cu aspect strălucitor și de un galben pal. Asemenea colofoniului, sandaracul are dezavantajul unui punct jos de topire și o aciditate ridicată, periculoasă pentru conservarea fibrelor celulozice sau a pigmenților constituiți din substanțe bazice. De asemenea, datorită gradului înalt de retenție a solventului, *vernis*-ul pe bază de sandarac se usucă cu dificultate. Prin oxidare capătă o nuanță brună și un aspect făinos. Pentru a se evita dobândirea aspectului făinos se dizolvă în terebentină de Veneția. Pelicula de *vernis* pe bază de sandarac este dură și are un aspect strălucitor. În vechime era cunoscut și ca strat protector pentru metale.

SICATIV

Denumire dată **rășinilor sau uleiurilor** prezentând proprietatea de **sicativitate.** Aceasta se definește prin calitatea substanțelor respective, întinse în strat subțire, de a trece, într-un interval de timp, de la starea lichidă la starea solidă, formând astfel o peliculă protectoare continuă. Mecanism complex, sicativitatea diferă de simpla uscare a unui *vernis* produsă prin evaporarea solventului. Dintre uleiurile **sicative** folosite în tehnicile picturale amintim: uleiul de in, uleiul de garoafe, uleiul de nucă.

SOLVENT

Substanță lichidă care în contact cu o substanță solidă, lichidă sau gazoasă separă moleculele acesteia, **dispersându-le** în mod omogen (difuziune) în volumul dizolvantului. Dizolvarea substanțelor este însoțită de reacții termice (absorbție sau degajare de căldură). Solvenții pot fi clasificați în **polari și nepolari.** Solvenții polari, de exemplu apa, pot dizolva substanțe polare sau ionice. Solvenții nepolari, de exemplu hidrocarburile de tipul benzen, toluen, xilen etc., dizolvă la rândul lor substanțe nepolare. Soluțiile obținute prin procesul de dizolvare

pot fi, după starea de agregare a dizolvantului și a substanței dizolvate, gazoase, lichide și **solide**, iar după cantitatea de substanță dizolvată **diluate, concentrate, saturate** sau suprasăturate. Cele mai frecvente, cu importanță în procesul de restaurare, sunt **soluțiile lichide**. Soluțiile au un rol major în restaurare, atât în efectuarea unor operațiuni, cum este curățarea stratului pictural, cât și în a face utilizabile substanțe aflate în stare pură sau în concentrații necorespunzătoare.

STRAPPO

Metodă de extragere a picturilor murale realizată prin **smulgerea stratului de culoare.** De origine italiană, semnificând tragere, smulgere, rupere sau sfâșiere, termenul sugerează caracterul traumatizant al operațiunii prin care stratul pictural este despărțit de suportul său. Ca toate celelalte metode de extragere (*stacco a massello* și *stacco*), operațiunea *strappo* se realizează printr-o decizie *in extremis*, când conservarea *in situ* nu mai este posibilă. Mai mult decât celelalte metode însă extragerea prin *strappo* reprezintă o soluție limită în care suportul picturii nu mai poate fi salvat.

Prin metoda *strappo* se pierde caracterul mural al picturii, transmis stratului pictural prin relieful, „textura", inciziile desenului preparator ce aparțin suportului picturii. În același timp, prin *strappo* se extrage de multe ori numai o parte din stratul pictural, restul rămânând pe suportul picturii. Avantajul metodei ar fi posibilitatea extragerii și transportului unor mari suprafețe de pictură murală.

ȘOFRAN

Colorant natural, obținut din florile și stigmatele uscate ale plantei *Crocussativus*. Numit, după originea sa, și croc, șofranul este de un **galben intens**, fiind folosit în pictură în amestec cu liantul.

TEREBENTINĂ

Substanță de origine vegetală constituită dintr-o **rășină și un solvent,** secretate simultan de sursa respectivă. Rășinile ce intră în compoziția terebentinei fac parte dintr-o foarte răspândită grupă de substanțe naturale de origine vegetală.

Dintre terebentinele cele mai cunoscute amintim: terebentina de Veneția, terebentina de Bordeaux sau „gemă de pin" (rezultată din amestecul colofoniului — rășină cu esența de terebentină — solventul), terebentina de Strasbourg.

Numeroase terebentine se află sub denumirea de **balsamuri**: balsamul de Canada, balsamul de Tolu, balsamul de Copahu. Alte terebentine se află sub denumirea de **„rășini moi" sau oleorășini** (de ex. elemi de Manila).

TESSERE

Cuvânt de origine latină desemnând printre altele **cubulețele de piatră** folosite în arta mozaicului. De dimensiuni mai mari sau mai mici, *tessere*-le puteau fi dispuse neregulat, într-o compoziție liberă, negeometrică *(opus vermiculatum)*, sau puteau oferi imaginea unor cuburi tăiate regulat la aceleași dimensiuni *(opus tessellatum)*.

TRANSPUNERE

...sau transfer. Operațiune de **desprindere** a stratului pictural, cu sau fără preparație, de pe vechiul suport și lipirea lui pe **un nou suport**. Acesta poate fi realizat dintr-un material similar sau dintr-un alt material. Ca și în cazul dublării, transpunerea are rolul de consolidare a stratului pictural. Renunțarea la vechiul suport se face în general în cazul unei grave degradări a acestuia sau a desprinderii ample a stratului pictural.

VERNIS

Denumire dată materialelor pe bază de substanțe naturale sau sintetice, fluide, plastice, transparente, colorate sau incolore, ce pot fi aplicate în strat subțire, cu rol protector, dar și cu efect plastic. Formează pe suprafața aplicată o peliculă solidă și transparentă, ceea ce conferă *vernis*-urilor calitatea de **substanțe filmogene.**

Deși transparența este caracteristică *vernis*-urilor, există posibilitatea obținerii unor *vernis*-uri „mate" sau „opace", în care razele luminoase ce le traversează sunt absorbite în întregime. Există, de asemenea, ceea ce se numește *vernis* „gras", constituit din dizolvarea unei rășini naturale, în prealabil topite într-un ulei sicativ.

Redactor: MONICA LOTREANU
Tehnoredactor: DANIELA NICOLAE

Bun de tipar: noiembrie 1995
Apărut: 1996; Coli de tipar: 9,5

Tiparul executat la:
S.C. Tipocart Braşovia S.A.
Comanda 1060



Biblioteca de artă
567

Teoria și filosofia artei

teoria restaurării

„Restaurarea constituie momentul metodologic al recunoașterii operei de artă în consistența sa fizică și în dubla sa polaritate estetică și istorică, în vederea transmiterii ei în viitor."

Pornind de la aceste premise, Cesare Brandi (1906—1988) prezintă semnificația și metodele restaurării, adresându-se specialiștilor, criticilor și istoricilor de artă, dar mai cu seamă acelui public care dorește să pătrundă în esența domeniului prin studiu și aplicație practică. Concluziile activității desfășurate de Brandi în cadrul Institutului Central de Restaurare de la Roma, pe care l-a creat și condus două decenii, s-au concretizat într-o culegere omogenă de texte în care sunt puse în evidență principiile teoretice care au ghidat experiența solidă și aprofundată a autorului și a Institutului.

Volumul oferă toate instrumentele informative și teoretice necesare unei discipline socotită astăzi indispensabilă și include și textul Cartei Restaurării 1972.

Lei 6000

ISBN 973-33-0330-5